

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav řeckých a latinských studií

Martina Mešhlová

Slovo a obraz: popisy obrazů Filostratem starším

**Word and Image: Descriptions of Images by
Philostratus the Elder**

Vedoucí diplomové práce: Prof. dr. Růžena Dostálová, CSc.

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Martina Nešková

Srdečně děkuji paní profesorce Dostálové za laskavé a trpělivé vedení mé práce a za množství cenných podnětů a připomínek. Dále děkuji panu profesorovi Bouzkovi za cenné konzultace.

OBSAH

1. ÚVOD	3
2. FILOSTRATOVA BIOGRAFIE.....	4
2.1. Problém jmenovců.....	4
2.2. Prameny k Filostratově biografii	4
2.3. Filostratos I.–IV.	5
2.3.1. Filostratos I.	6
2.3.2. Filostratos II. – Flavios Filostratos	7
2.3.3. Filostratos III. zvaný Lémnios	7
2.3.4. Filostratos IV.	8
2.4. Filostratos starší.....	9
2.5. Filostratos Athénaios	10
2.6. Literární spolek císařovny Iulie Domny	12
3. FILOSTRATOVO DÍLO	14
3.1. Díla přisuzovaná Filostratovi staršímu	14
3.2. Žánry Filostratových děl	17
3.3. <i>Εἰκόνες</i>	18
3.3.1. Obecně o díle.....	18
3.3.2. Prolog díla	20
3.3.3. Byla neapolská galerie fikcí?	21
4. OBECNÉ LITERÁRNÍ TENDENCE VE 2. STOL. N. L.	28
5. ΕΚΦΡΑΣΙΣ	31
5.1. Obecné vymezení pojmu, jeho etymologie a původ	31
5.2. Ekfráze ve smyslu popisu uměleckých děl.....	34
5.3. Pojetí ekfráze u rétorů v 1.–5. stol. n. l.	38
5.3.1. Popis jako okno.....	38
5.3.2. Popis jako interpretace	39
5.4. Slavné popisy uměleckých děl u starověkých autorů	41
5.5. Popisy uměleckých děl v řeckém románu	42
5.5.1. Longos.....	43
5.5.2. Achilleus Tatios	43
5.5.3. Xenofón z Efezu	44
5.5.4. Héliodóros.....	44
5.6. Ekfráze v díle Filostrata staršího.....	45
6. PŘEKLADY VYBRANÝCH POPISŮ.....	48
6.1. Faëthón (I, 11)	48

6.2. Ariadné (I, 15).....	50
6.3. Pásifaé (I, 16)	51
6.4. Bakchantky (I, 18)	52
6.5. Midás (I, 22)	53
6.6. Narkissos (I, 23)	54
6.7. Perseus (I, 29).....	55
6.8. Hippolytos (II, 4)	56
6.9. Cassandra (II, 10).....	57
6.10. Antigóné (II, 29).....	59
7. FILOSTRATOVY POPISY A VÝTVARNÉ UMĚNÍ	60
7.1. Starověké výtvarné umění.....	60
7.2. Možný vliv na některé novodobé evropské malíře	61
8. ZÁVĚR	63
RÉSUMÉ V ČESKÉM A ANGLICKÉM JAZYCE	66
SEZNAM ZKRATEK DĚL, ČASOPISŮ A SBORNÍKŮ	68
BIBLIOGRAFIE	70
PŘÍLOHY I–X.....	77
Příloha I	77
Příloha II	78
Příloha III	79
Příloha IV.....	80
Příloha V.....	81
Příloha VI.....	82
Příloha VII	83
Příloha VIII	84
Příloha IX.....	85
Příloha X.....	86

1. ÚVOD

Záměrem této práce je předejít různým teoriím o autorství díla *Εἰκόνες* (*Obrazy*), poukázat na jejich silné a slabé stránky a ukázat, jakým směrem se v dnešní době bádání ubírá. Dalším cílem je sledovat, zda mohly mít Filostratovy popisy obrazů základ v galerii, jež skutečně existovala, nebo zda byla neapolská galerie pouhou fikcí a popisy obrazů *progymnasmaty* zkušeného sofisty.

Ve druhé části práce se budeme věnovat teoretickému pojetí ekfráze u antických rétorů v průběhu 1. až 5. století n. l. a budeme sledovat, jak se autor díla *Εἰκόνες* jejich pravidly řídí. Rovněž si budeme všimnout uplatnění ekfráze a její funkce v některých antických literárních žánrech a konkrétních popisech.

Ve třetí části práce se budeme zabývat překlady vybraných popisů obrazů z díla *Εἰκόνες*. Kvůli jeho velkému rozsahu (celkem obsahuje 65 popisů) jsme vybrali pouze deset popisů. Klíčem k výběru byly popisy těch obrazů, které zobrazují známé mytologické příběhy. Filostratovo dílo nebylo dosud přeloženo do češtiny a naším cílem je tedy rovněž přiblížit pomocí překladů možným zájemcům jeho charakter. V závěru práce budeme uvažovat o možnosti vlivu Filostratových popisů na některé novodobé evropské malíře.

Tato práce si neklade za cíl předložit řešení otázky autorství *Εἰκόνες*, ani rozhodnout, zda byla ona neapolská galerie fikcí. Chce především ukázat, že ani po několika staletích zkoumání se badatelé stále neshodnou na jediném řešení a také chce nastínit nové směry, kterými se toto řešení otázek ubírá. Autor, ať už jím byl kterýkoli ze čtyř možných Filostratů, napsal pozoruhodné dílo, které by nemělo upadnout v zapomnění, ale naopak by mělo být zachováno a přiblíženo dalším generacím, a to nejen klasických filologů.

2. FILOSTRATOVA BIOGRAFIE

2. 1. Problém jmenovců

Filostratos je jméno tří nebo čtyř řeckých spisovatelů, kteří pocházeli z ostrova Lémnu a byli ve vzájemném pokrevním příbuzenském vztahu. Byzantský lexikon *Suda* (s.v. Φιλόστρατος) podává zprávu o třech Filostratech, kteří se stali známými v literárním světě. K nim bývá připojován ještě čtvrtý, mladší Filostratos. Tento čtvrtý Filostratos je nám znám z předmluvy ke druhé sbírce *Εἰκόνες* (*Eikones*, *Obrazy*). Autor této sbírky v ní referuje o jiném díle také nazvaném *Εἰκόνες*, které napsal jeho *ὁμώνυμος* a *μητροπάτωρ*¹. Potýkáme se zde tedy hned se dvěma základními problémy najednou. Nevíme přesně, který ze tří Filostratů zmíněných lexikonem je autorem první sbírky *Εἰκόνες*² a jasné nejsou ani jejich vzájemné příbuzenské vztahy. Bohužel, spolehlivých informací, které by vedly k přesnému určení autora a příbuzenských vztahů, není mnoho.

2. 2. Prameny k Filostratově biografii

Prameny, kterými disponujeme a které nám podávají informace, jsou následující:

1) Byzantský lexikon *Suda* (s. X), ve kterém, jak už jsme zmínili, je článek o třech členech téhož rodu, kteří byli literárně činní³.

2) Zmínka v díle Ps-Menandra *Περὶ ἐπιδεικτικῶν*⁴.

3) Anonymní epitomé ze *Životů sofistů* ve Vatikánském kodexu.

Ze všech těchto pramenů nám sice *Suda* poskytuje nejrozsáhlejší zprávu, ta je ale málo spolehlivá, protože v tomto lexikonu jsou, bohužel, nepřesné chronologické odkazy a zmatené příbuzenské

¹ *Eikones* III, 2, vztahuje se zde k Filostratovi staršímu jako k otci své matky, čili onen zmíněný Filostratos je jeho dědem.

² Sbírká bývá někdy uváděna i pod latinským názvem *Imagines*.

³ Detailní studii statě lexikonu a ostatních pramenů, viz Solmsen, F., „s.v. Philostratos“, Pauly-Wissowa, *RE*, XX, 1, 1941, coll. 124-77.

⁴ Menandros z Láodikeie, rétor ze 3. stol. n. l.

vztahy. Je tedy velmi obtížné přisoudit dochovaná díla jejich skutečnému autorovi. Toto je těžký a dodnes ne spolehlivě vyřešený úkol, stejně obtížné je pak i určení přesných příbuzenských vztahů mezi nimi.

2. 3. Filostratos I. - IV.

Na prvním místě lexikon *Suda* zmiňuje Filostrata, syna Filostratova a vnuka Vérova (Φιλόστρατος, Φιλοστράτου καὶ Βήρου), který je ovšem v chronologickém pořadí ze všech tří literárně činných Filostratů, kteří jsou v něm zmíněni, a kterým je připisováno autorství literárních děl, až na druhém místě. *Suda* také obsahuje krátký komentář, který vysvětluje, že tento Filostratos musel být zmíněn na prvním místě, protože je ze všech členů rodiny nejdůležitější (πλὴν πρῶτος ὀφείλει κεῖσθαι).

Tomuto Filostratovi přisuzuje lexikon většinu dochovaných děl, je považován za autora sbírky *Ἐπιστολαί* (*Dopisy*), *Εἰκόνες* (*Obrazy*), dialogu *Ἡρωικός* (*Dialog o héroech*), životopisu filozofa a mystika Apollónia z Tyany *Τὰ ἐς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον*⁵ a životopisného souboru *Βίοι σοφιστῶν* (*Životy sofistů*). Dále se mu připisuje autorství druhé ze dvou rozmluv *Διάλεξις* (*Rozmluva*), tato rozmluva je o antagonismu daných a přirozených zákonů. Mezi díla, která tvoří *Corpus Philostrateum*, se podle lexikonu neřadí pouze dialog *Νέρων* (*Nero*) a spis *Περὶ γυμναστικῆς* (*O tělesném cvičení*). Tato dvě díla jsou zde považována za díla Filostrata, který je v chronologickém pořadí první, je synem⁶ Vérovým a otcem předešlého Filostrata (Φιλόστρατος ὁ πρῶτος, υἱός Βήρου, πατὴρ δὲ τοῦ δευτέρου Φιλοστράτου).

⁵ Jak příhodně podotýká Solmsen (1940: 556), je z několika různých důvodů nesprávné nazývat toto dílo *Život Apollónia z Tyany*, ale vzhledem k zažitým konvencím i on tento název používá.

⁶ Jak si ukážeme později, někdy bývá tento autor považován za samotného sofistu Véra a někde jej nalezneme i jako Filostrata Véra.

Rejano uvádí, že Filostratos, který je sice druhý v chronologickém pořadí, ale první z hlediska významu, je podle lexikonu beze vší pochybnosti tím, který získal přívěsisko Starší a je autorem prvního díla *Eikones*, které nás zajímá. Dále tvrdí, že *Suda* připisuje podobné dílo třetímu Filostratovi, synovi Nerviana, a že se zde tedy pravděpodobně setkáváme s autorem druhé sbírky *Eikones*, která bývá v některých edicích řazena jako třetí kniha první sbírky *Eikones* Filostrata staršího. Tento třetí Filostratos bývá obvykle označován jako Filostratos mladší⁷. S podobným tvrzením jsem se u žádného z pramenů sekundární literatury nesešla. V nich je sice téměř vždy Filostratos III. považován za syna Nervianova, ale nikdy není ztotožňován s autorem druhé sbírky *Eikones*. Dnešní doba přejímá názor, který vznikl kolem poloviny minulého století, že autorem tohoto díla je Filostratos, který je podle chronologického pořadí označován jako Filostratos IV. Z uvedených tvrzení tedy vyplývá, že Rejano ve své práci vůbec nebere v úvahu existenci Filostrata IV.

Protože hlavním úkolem této diplomové práce není určit autora děl ze sbírky *Corpus Philostrateum*, ani přesná definice příbuzenských vztahů mezi Filostraty, uvádím proto všechny varianty, se kterými jsem se u badatelů setkala a které nejsou ojedinělé (jako ve výše uvedeném případě), ale jsou všeobecně přijímány.

Všichni Filostratové bývají pro lepší rozlišení označováni řadovými římskými číslicemi I.-IV., podle pořadí na časové ose. Pak tedy za sebou následují takto:

2. 3. 1. Filostratos I.

Žil ve 2. stol. n. l., někdy je ztotožňován se sofistou Vérem⁸, někdy je považován za jeho syna. Napsal pravděpodobně 14 komedií, 43 tragédií a 3 práce o tragédii, z těchto děl se však nic nedochovalo.

⁷ Rejano (2003: 14)

⁸ Narozen před pol. 2. stol. n. l.

Kromě toho mu někdy bývá připisován dialog o zpupnosti císaře Nerona *Νέρων*⁹ (*Nero*) a spis *Περὶ γυμναστικῆς* (*O tělesném cvičení*). Tento spis měl oživit řeckou tradici tělesné výchovy mládeže a poskytuje bohatý materiál o sportovních závodech a cvičeních. Obsahuje také kritiku tehdejší tělesné výchovy, protože z ní vymizel původní soutěživý duch, který byl nahrazen profesionalizací sportu, ve kterém jde už jen o zisk¹⁰. O existenci a spisovatelské činnosti Filostrata I. však nepanuje shoda, byl vysloven i názor, že Filostratos I. neexistoval¹¹.

2. 3. 2. Filostratos II. – Flavios Filostratos

Tento Filostratos (okolo 170 – 248 n. l.) bývá nejčastěji uváděn jako autor spisu *Eikones*, bývá označován jako Filostratos starší a je tedy autorem, který nás zajímá. Podrobněji se o jeho životě rozepisují v následujících třech kapitolách (2.4, 2.5. a 2.6.) a o jeho díle, resp. díle, které je mu připisováno, pojednávám v kapitole 3.1. Je ovšem nutné podotknout, že už zhruba od poloviny minulého století se někteří badatelé (např. Fairbanks¹², Solmsen¹³ aj.) začínali přiklánět k názoru, že autorem první sbírky *Eikones* nebyl Filostratos II., ale Filostratos III. a moderní doba tento názor zatím bez velkých výhrad přejímá.

2. 3. 3. Filostratos III. zvaný Lémnios

Třetí Filostratos, jenž následuje v chronologickém pořadí, byl snad řeckým řečníkem, který žil na konci 2. a v 1. pol. 3. stol. n. l. Narodil se zřejmě v roce 190 n. l., protože za vlády Caracallový mu

⁹ Viz str. 5.

¹⁰ Rejano (2003: 58)

¹¹ *PWRE* (1941: coll. 125-126)

¹² Fairbanks (1931: XVI)

¹³ Solmsen (1940: 556)

bylo dvacet čtyři let¹⁴. Byl prasynovcem Filostrata I. a zetěm a žákem Filostrata II. Někdy mu bývá připisováno dílo *Eikones*¹⁵, za jehož autora bývá považován Flavios Filostratos. Je asi rovněž autorem prvního ze dvou traktátů známých pod jménem *Διάλεξις* (*Rozmluva*) a dopisu Aspasiovi z Ravenny o zásadách epistolografie. V lexikonu *Suda* ještě najdeme ztracená díla *Παναθηναϊκός* (*Řeč athénská*), *Τρωικός* (*Řeč trójská*) a *Μελέται* (*Deklamace*), které mu bývají přisuzovány. Někteří je ovšem pokládají za dílo Flavia Filostrata¹⁶.

2. 3. 4. Filostratos IV.

Tento Filostratos je tvůrcem druhé (chronologicky pozdější) sbírky *Eikones* (*Obrazy*). V této sbírce popisoval smyšlenému žákovi sedmnáct obrazů, které viděl na různých místech. Byl vnukem a málo úspěšným napodobitelem autora první (starší) sbírky *Eikones*, tedy Filostrata III. nebo Filostrata II.¹⁷, ve které se snažil svého děda napodobit. Dílo bylo sepsáno kolem roku 300 n. l. a je z něho vidět, že autor věnuje daleko menší úsilí rétorickému efektu než jeho předchůdce a sofistu v sobě zatlačil do pozadí. Také konverzační způsob vedení díla (rétorické otázky) se objevuje velmi zřídka. Obecně jsou popisy více určité a detailnější, zatímco Filostratos starší popisuje pouze hlavní body, které objasňují příběh na obrazech. Filostratos starší také neustále zdůrazňuje, že se na obrazech jedná pouze o iluzi reality, u jeho vnuka však o tom najdeme stěží pár zmínek. Dále používá, oproti svému předchůdci, v menší míře literární aluze¹⁸.

Ve 4. stol. n. l. napsal Kallistratos dílo, o kterém bývá uváděno, že obsahuje 14 popisů soch¹⁹. Ve skutečnosti však obsahuje 13 popisů

¹⁴ *Vit. soph.* 623

¹⁵ Jedná se o první ze dvou stejnojmenných sbírek.

¹⁶ Böhr, E., in: *Der Neue Pauly* (2000: 891)

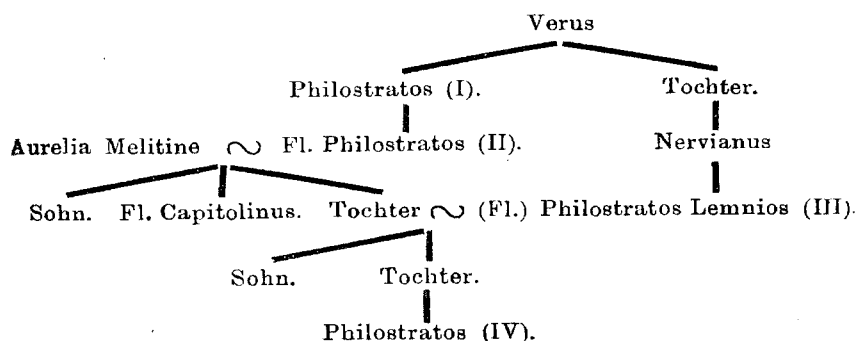
¹⁷ Böhr, E., in: *Der Neue Pauly* (2000: 891)

¹⁸ Fairbanks (1931: 275-279)

¹⁹ Vaněčková, in: *Slovník řeckých spisovatelů* (2006: 207)

soch, poslední popis (č. 14) je popisem Athamantova obrazu. Kallistratos popisuje sochy na základě autopsie.

Pro přehlednost teď uvedeme možný rodokmen Filostratů, jak jej ve svém článku uvádí Münscher²⁰:



2. 4. Filostratos starší

Lexikon *Suda* praví, že Filostratos starší (syn Filostratův) byl sofistou činným za časů císaře Severa (193-211), jeho otec (syn Vérův) pak za časů Neronových (54-68). Velká časová vzdálenost, která odděluje otce a syna (více než jedno století), je velmi těžko uvěřitelná. Tato chyba vznikla pravděpodobně tím, že jedno z děl přisuzované Filostratovi I. (tedy synovi Véra) nese název *Νέρων*. Velmi snadno se tedy někdo při přepisování těchto biografických údajů mohl z názvu dialogu domnívat, že otec Filostrata staršího žil v době Neronově²¹. Toto je tedy jeden ze zmiňovaných omylů a nepřesností, které se v lexikonu objevují.

Suda uvádí, že aktivní období Filostrata I. spadá do období vlády Septimia Severa a Filippa Araba²². Z toho lze usoudit, že rok Filostratova narození spadá do dekády, která zahrnuje roky 160-170

²⁰ (1907: 519)

²¹ Rejano (2003: 14)

²² Filippus (Philippus Arabs), římský císař původem z Arábie, vládl v letech 244-249. Jako prefekt osobní stráže zavraždil svého předchůdce císaře Gordiana a sám podlehl Deciovi.

n. I. Pak by Filostratovi v době nástupu Lucia Septimia Severa na trůn (193) bylo přibližně třicet let, Caracallova vláda (211-217) by jej zastihla v jeho padesáti letech, ve stáří pak patřil do literárního okruhu císařovny Iulie Domny²³, o čemž nám podává svědectví sám Filostratos²⁴. Pokud budeme počítat vládu Filippa Araba za hraniční mezník autorova života, znamenalo by to, že se dožil asi osmdesáti let²⁵.

2. 5. Filostratos Athénaios

Již jsem zmínila, že tři literárně činní autoři, kteří byli spojeni pokrevním příbuzenstvím, pocházeli z ostrova Lémnos. Avšak autor většiny děl ze sbírky *Corpus Philostrateum* je všeobecně znám jako Filostratos Athénaios (Athénan)²⁶, na rozdíl od svého mladšího příbuzného (zetě), který byl zván Lémnios (z Lémnu)²⁷. Důvod je patrně ten, že ačkoliv měl Filostratos II. kořeny na Lémnu a sám sebe nazýval podle svého rodiště přízviskem Lémnios²⁸, byl spojený s Athénami, jež v té době byly spolu s Římem proslulými městy, ve kterých byla pěstována druhá sofistika. Bylo také třeba jej odlišit od jeho zetě a žáka Filostrata II., kterého nazývá „Filostratos Lémnios²⁹“.

Bylo to patrně právě v Římě, kde se Filostratos seznámil prostřednictvím Antipatra z Hierápole³⁰, jednoho ze svých učitelů a proslulého vychovatele synů Septimia Severa, s císařskou rodinou.

Kromě Antipatra můžeme za Filostratovy učitele považovat Hippodroma z Thesálie, Damiana z Efezu a Prokla z Naukratidy.

²³ Matka císaře Caracally, druhá manželka císaře Septimia Severa.

²⁴ *Vit. Apoll.* I, 3: „μετέχοντι δέ μοι τοῦ περὶ αὐτὴν κύκλου - καὶ γὰρ τοὺς ῥητορικοὺς πάντας λόγους ἐπεήνει καὶ ἡσπάζετο κτλ.“

²⁵ Rejano (2003: 15)

²⁶ Filostratos II.

²⁷ Jednalo se o Filostrata III.

²⁸ *Ep.* 70

²⁹ *Vit. soph.* 617, 627-8

³⁰ Řecký řečník ze 2. stol. n. I., který v Římě zastával významné funkce. Byl mj. autorem životopisu císaře Septimia Severa.

S těmito učiteli se zřejmě seznámil v Athénách, zmínky o těchto postavách nacházíme u samotného autora. Zatímco o Proklovi z Naukratidy se Filostratos jasně zmiňuje jako o svém učiteli³¹, u dalších dvou (Damiana z Efezu³² a Hippodroma z Thesálie³³) jsou poznámky v díle *Životy sofistů* méně explicitní, což zřejmě odráží vztah, který k těmto dvěma mužům choval³⁴.

Vztah mezi Athénami a Filostratem se neodehrával pouze na poli sofistiky, ale také na poli úředním. Přibližně v roce 220 n. l. zastával významný úřad hlavního hoplity³⁵, který souvisel s úřadem archonta epónyma. Filostratovy povinnosti byly civilního i náboženského charakteru (mezi jinými to byl dohled nad zásobováním obilím, obchodníky a loděmi). Kromě zastávání tohoto úřadu víme, že v roce 208 n. l. pravděpodobně doprovodil císaře Septimia Severa na venkov. Můžeme tak usuzovat z poznámek, které autor ve svém díle věnoval západnímu oceánu, kdy nám poznámky předává jako očitý svědek. Je však otázkou, nakolik jeho znalosti o cizích zemích (nejen o oceánu) pocházely z jeho cest jako průvodce dvora, ať už s císařem Septimiem Severem nebo jeho syny, a nakolik je jejich původ založen na Filostratových cestách putovního sofisty, které zahrnovaly cesty po různých městech říše³⁶.

Nevíme, zda Caracallův příchod na císařský trůn po smrti Septimia Severa neměl vliv na Filostratovo postavení u dvora. Jisté je, že jeho učitel Antipatros ztratil při Caracallově nástupu císařovu přízeň kvůli dopisu, který rétor císaři poslal ohledně příčiny Getovy smrti³⁷. Dopis obsahoval výtku a nepřímou obžalobu císaře, že nechal Getu zavraždit. To ovšem neznamená, že Filostratos nutně musel následovat

³¹ *Vit. soph.* 602-605, 617

³² *Vit. soph.* 605-607

³³ *Vit. soph.* 615-620

³⁴ Rejano (2003: 16)

³⁵ Tento fakt byl odvozen z epigrafického dokumentu: Traill, J. S., „Greek Inscriptions honoring Prytaneis“, *Hesperia*, Vol. 40 (1970).

³⁶ Rejano (2003: 26)

³⁷ Druhý syn Septimia Severa a bratr Caracally, který jej v druhém roce panování nechal zavraždit (212 n. l.).

osud svého učitele, když jej navíc vázalo také osobní pouto s Iulií Domnou³⁸. Skvělé vztahy měl s jejím nástupcem Alexandrem Severem (222-235). Poslední zprávy, které můžeme o Filostratově životě vysledovat, jsou zprávy o jeho výuce v Athénách, kde pokračoval ve své profesi sofistů a snad pobýval i v Tyru³⁹. Podle lexikonu *Suda* Filostratos zemřel za vlády Filippa Araba (244-249 n. l.), jednoho z vojenských císařů, kteří okupovali trůn během tzv. vojenské anarchie.

2. 6. Literární spolek císařovny Iulie Domny

O opravdovém významu tohoto literárního kruhu a o věhlasných postavách, které do něho patřily, se vedou četné diskuze, ovšem informací je o něm poskrovnu. Objevily se i pochybnosti o jeho existenci. V současné době máme totiž velmi málo pramenů z dob antiky, které jeho existenci dokládají. Jedním z nich jsou dvě místa ve Filostratových dílech. Tím prvním je místo v díle *Život Apollónia z Tyany* (viz pozn. 24), ve které se autor jasně zařadil do skupiny společníků Iulie Domny a označil tuto okolnost jako motiv k sepsání díla. Dílo bylo sepsáno na objednávku císařovny, jež byla hlavou zmíněného spolku⁴⁰. Druhé místo se objevuje v díle *Životy sofistů*⁴¹, v životopise Filiska z Thesálie. Mezi prameny o literární skupině samozřejmě patří i dopis adresovaný císařovně Iulii Domně, ve kterém byly ozřejmovány jeho literární zájmy, a také dílo Dióna Kassia⁴².

Je zajímavé, že Filostratos ve zmínce o literární skupině použil v *Životech sofistů* k charakterizování členů literárního kruhu výrazy

³⁸ Filostratos byl jejím chráněncem.

³⁹ Založeno na svědectví Fótiově, který dává ve svém knize (*Bibliothéké*) Filostratovi přízvisko „ὁ Τύριος“, Fótios, *Codex* 44.

⁴⁰ Penella (1979: 161)

⁴¹ *Vit. soph.* II, 622: „προσρueίς τοῖς περὶ τὴν Ἰουλίαν γεωμέτραις τε καὶ φιλοσόφοις“.

⁴² Dión Kassios Kokkéianos z Níkaie, během dvanácti let sepsal *Dějiny Říma* (*Ῥωμαϊκὴ ἱστορία*, 80 kn.). Toto dílo sahlo od nejstarších počátků města do roku 229 n. l. a téměř v úplnosti se dochovalo do byzantské doby.

φιλόσοφος a γεωμέτρης a nezmiňuje se o rétorech nebo sofistech. Pravděpodobně zde nacházíme málo svědomité použití výrazu φιλόσοφος, který odkazoval na sofisty a ne filosofy, protože dílo vzniklo v období druhé sofistiky. Toto použití je však zarážející z toho důvodu, že autor se na začátku díla zavázal k odstínění rozdílů mezi filosofem a sofistou⁴³, možné vysvětlení by bylo, že se tímto výrazem Filostratos vyhnul označení císařovniných společníků jako sofistů⁴⁴. V této pasáži Filostratos neučinil žádnou zmínku o své příslušnosti k císařovnině literární skupině, důvodem je patrně fakt, že v době, kdy se věnoval sepisování díla, Iulia Domna již spáchala sebevraždu⁴⁵. Jeho vztah k literárnímu spolku zmíněné císařovny se tedy datuje do období před sepsáním *Životů sofistů*.

Tyto dvě zmínky ve Filostratových dílech jsou jediným svědectvím, které nám poskytují identifikaci členů spolku. Již tedy víme, že po určitou dobu byl jeho členem Filostratos starší, jistě však už můžeme přidat jen jméno sofisty Filiska z Thesálie. Mimo těchto dvou zmíněných sofistů jsou jména ostatních členů nepodložená a postrádají potřebnou oporu založenou na faktech. Možnými členy literárního spolku dále byli: historikové Dión Kassios⁴⁶ a Marius Maximus, lékaři Serenus Sammonicus a Galenus, básník Oppianus, právníci Ulpianus a Papinianus, Aspasius z Raveny, Gordianus I. a Antipatros z Hierápole⁴⁷. Dalším zdrojem, který máme k dispozici ohledně otázek literárního kruhu (κύκλος), je dopis, jehož autorství je přisuzováno Filostratovi staršímu, nachází se ve sbírce *Corpus Philostrateum* a má číslo 73⁴⁸. Tento dopis je, jak jsem již zmínila⁴⁹, adresován samotné císařovně Iulii Domně, nacházíme v něm určité úvahy o sofistice

⁴³ *Vit. soph.* I, 480-481

⁴⁴ Rejano (2003: 18-20)

⁴⁵ Iulia Domna spáchala sebevraždu v roce 217 n. l. Poslední datum kompozice díla spadá do období mezi roky 230 a 238 n. l.

⁴⁶ Sice od něho máme zmínku o existenci literárního okruhu, ale sám autor o svém členství neuvádí žádnou informaci.

⁴⁷ Rejano (2003: 21)

⁴⁸ Filostratos, *Ep.*, 73

⁴⁹ Viz str. 12.

a o jejích střetech s filozofií a také posouzení úvah, které Filostratos přednesl na základě výměny názorů na danou záležitost mezi ním a císařovnou.

Informace, kterou nám poskytuje poslední zachovaný zdroj, dílo historika Dióna Kassia⁵⁰, jsou důležité hlavně z toho důvodu, že pro nás znamenají pramen nezávislý na Filostratovi, jenž potvrzuje existenci císařovna kruhu, a jenž přisuzuje Iulii Domně větší zájem o filozofii a sofistiku a zeslabení jejího postavení v politických záležitostech kvůli Fulviovu Plaucianovi, prefektovi stráží, který měl na císařovnu velký vliv a pohyboval se v její bezprostřední blízkosti. Tento fakt nám poskytuje přibližné datum zformování onoho literárního spolku v období mezi lety 190-200 n. l.⁵¹

3. FILOSTRATOVO DÍLO

3. 1. Díla přisuzovaná Filostratovi staršímu

Je velmi obtížné přesně určit autorství některých děl, která jsou považována za díla tří literárně činných Filostratů a jsou součástí tzv. *Corpus Philostrateum*, proto musíme vycházet z informací opírajících se o fakta z důvěryhodných zdrojů.

Víme jistě, že *Životy sofistů* a *Život Apollónia z Tyany* jsou díly stejného autora, protože on sám to potvrzuje⁵². První dílo (*Životy sofistů*) je souborem o dvou knihách, který obsahuje životopisy a stylistická hodnocení sofistů od Gorgia až po Filostratovy současníky. Můžeme jej považovat za jakýsi manuál perfektního sofisty, ve kterém byla sepsána teorie sofistického hnutí⁵³. Dílo bylo napsáno v rozmezí let 229-238 n. l. a bylo věnováno prokonzulovi M. Antoniovi Gordianovi, který bývá identifikován jako císař Gordianus I., jenž vládl krátkou dobu v roce 238 n. l. Druhou možností je, že dílo mohlo být

⁵⁰ Ρωμαϊκή ιστορία (Dějiny Říma) LXXV 15, 6-7

⁵¹ Rejano (2003: 22)

⁵² Vit. soph. II, 570

⁵³ Rejano (2003: 54)

věnováno jeho synovi. Bylo jedním z pramenů Dióna Kassia a stejnojmenným spisem na něj navázal Eunapios ze Sard⁵⁴. Na podnět Iulie Domny napsal Filostratos starší po r. 217 n. l. životopis filozofa-mystika Apollónia z Tyany o osmi knihách *Tὰ ἐς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον* (*Život Apollónia z Tyany*).

Podle slovníku *Suda* je také autorem dialogu o homérských hrdinech *Ἡρωικός* (*Dialog o héroech*), který vznikl v rozmezí let 214-219 n. l., k čemuž se také kloní velká většina badatelů. Solmsen napsal studii, ve které uvádí důkazy tohoto tvrzení⁵⁵. Dílo *Život Apollónia z Tyany* podle něj obsahuje ve všeobecné rovině myšlenky, které jsou rozvinuté v díle *Héróikos*. Zvláště je to patrné v kapitolách IV. 11-13 a 15-16, ve kterých Apollónios navštíví Achilleův hrob a ve kterých je zachycena jeho konverzace s Achilleem⁵⁶. V tomto dialogu Filostratos rozvinul do větší hloubky svůj zájem o hérojské kultury, který již ukázal v díle *Život Apollónia z Tyany*. Héroové u Filostrata představují vhodné vzory, na kterých může založit svoji *paideia*, protože reprezentovali klasickou úplnost v aspektech literárních (spisovatelé klasické epochy byli plni poznámek o svých hrdinských činech) i náboženských (silná vazba mezi hérojským kultem a náboženstvím archaické a klasické polis). U Filostrata však šlo o kritiku Homérových hrdinů, která má za cíl získat vážnost pro novou vizi hérojského světa, který chtěl Filostratos nastolit. V této nové vizi byly některé tradiční hodnoty héroů vyměněny za jiné, které se spíše shodovaly s odlišným ideálem, jenž nastolila kulturní reforma ve 2. stol. n. l. Udatnost nového héra se musí snoubit s umírněností a moudrostí, předtím byl však pouze bojovníkem za pravdu. Jak tedy přijmout Achilleův zaslepený hněv? Jak chápat Odysseovu lstivou chytrost schopnou všeho?, ptá se Solmsen⁵⁷.

⁵⁴ Sofista žijící na přelomu 4. a 5. stol. n. l., napsal dílo *Ἱστορίαι* (popsal období 270–440 n. l.), viz Fótios, *Codex* 98 a také dílo *Vitae sophistarum* (*Životy sofistů*), obdivovatel císaře Iuliana.

⁵⁵ Solmsen, F., „Some Works of Philostratus the Elder“, *TAPhA*, Vol. 71 (1940), str. 556-572

⁵⁶ Solmsen (1940: 556-558)

⁵⁷ Rejano (2003: 58)

Dále je podle lexikonu Filostratos starší autorem sbírky *Ἐπιστολαί* (*Dopisy*), ovšem ze 73 dopisů mu bezpečně náleží jen dopis Iulii Domně, většina z nich má erotický obsah ve stylu Alkifrona⁵⁸. Kromě opakování *loci communes* z milostné helénistické poezie jsou tématy dopisů i odborné otázky, soupeření⁵⁹, vztahy s císařským dvorem⁶⁰, literární otázky⁶¹ a další.

Filostratovi se také připisuje autorství druhé ze dvou *Διαλέξεις* (*Rozmluvy*), která je o antagonismu daných a přirozených zákonů. Poslední dvě díla, dialog *Νέρων* (*Nero*) a spis *Περὶ γυμναστικῆς* (*O tělesném cvičení*), jsou slovníkem *Suda* připisována Filostratovi I. Někteří badatelé však mají za to, že v dialogu *Nero*, který se nám zachoval pod jménem Lúkiánovým, se stejně jako v dialogu *Ἡρώικος* objevují některé z myšlenek, jež jsou obsaženy v díle *Život Apollónia z Tyany*. Základními tématy dialogu jsou Neronova megalomanie a jeho umělecké ambice, absurdní chování na Olympijských a jiných řeckých hrách, plán prokopat kanál skrz Isthmos⁶², jeho nenávist k filozofii, hanebné zacházení s Musoniem⁶³ a nakonec Neronovo svržení. O těchto tématech pojednal Filostratos starší v kapitolách IV a V v díle *Život Apollónia z Tyany*, proto je mu přisuzováno i autorství dialogu *Nero*⁶⁴. Dílu *Eikones* se budeme podrobněji věnovat v kapitole 3. 3.

⁵⁸ Řecký epistolograf ze 2. stol. n. l., je autorem souboru fiktivních dopisů (*Ἐπιστολαί*).

⁵⁹ *Ep.*, 42

⁶⁰ *Ep.*, 72 a 73

⁶¹ *Ep.*, 66

⁶² Dnešní Korintská šíje, spojuje střední Řecko s Peloponnésem. Na její prokopání pomýšlel již Periandros v 7./6. stol. př. n. l., k realizaci přistoupil Nero v roce 67 n. l., ale pro nepokoje v říši od ní musel upustit. Projekt byl uskutečněn až v letech 1882-1893 a to přesně na linii vytčené za Nerona, jejíž stopy byly ještě patrné.

⁶³ Stoický filosof, jeden z protagonistů dialogu, druhým protagonistou je Menekratés z Lémnu.

⁶⁴ Solmsen (1940: 569-570)

3. 2. Žánry Filostratových děl

Mezi Filostratovými díly nacházíme velkou rozmanitost stylů, ať už jsou to životopisy, dopisy, dialogy nebo eseje. U některých děl je ale obtížné určit jejich žánr, neboť Filostratos si s vybraným žánrem uměl mistrně pohrát.

Není pochyb o tom, že *Životy sofistů* jsou biografiemi. Velká debata se ovšem rozpoutala ohledně zařazení díla *Život Apollónia z Tyany*. Jedná se o román nebo životopis? Kvůli absenci milostného tématu převládl názor, že se jedná o životopis, ovšem na druhou stranu ne o životopis ledajaký. Nakonec badatelé dospěli k názoru, že jde o životopis *sui generis*, který má fantastický element, břemeno cest a náhlý obrat v životě pythagorejského mudrce, tedy vše, co porušuje tradiční schéma toho, co známe pod pojmem biografie⁶⁵.

Nero a *Héróikos* jsou dialogy platónského typu. Otázkou je, do jakého žánru zařadit *Eikones*? V principu vypadají jako pojednání autora-průvodce, který prochází neapolskou galerií doprovázený skupinou mladíků. Od začátku však vede němý dialog s jedním z dětí (je to syn Filostratova hostitele) a prostřednictvím autorových úst posloucháme chlapcovy reakce, představujeme si jeho překvapení, jeho pochyby a jeho zmatení. Autor udělal z chlapce partnera rozmluvy kladením řečnických otázek, které navozují iluzi, že se chlapec autora ptá. Je faktem, že při jedné příležitosti se iluze dialogu proměňuje v realitu (*Eikones* II, 12-13) a slyšíme chlapcův vlastní hlas. *Eikones* tedy nejsou dialogem, stejně jako nejsou traktátem, ani esejem o malířství. Jak je na tomto příkladu vidět, Filostratos se neomezil na pouhé převzetí dědictví literární tradice, která respektuje a obdivuje tradiční rámce, ale hrál si s ní a formoval ji podle svých záměrů⁶⁶.

⁶⁵ Rejano (2003: 53)

⁶⁶ Rejano (2003: 54)

3. 3. *Eikónes*

3. 3. 1. Obecně o díle

První ze dvou stejnojmenných sbírek, na kterou je tato práce zaměřená, obsahuje zábavná a duchaplná líčení mytologických a jiných scén ve formě popisů 65 obrazů z neapolské galerie. Filostratova sbírka popisů obrazů je nejrozsáhlejším literárním zdrojem o ocenění starověkého malířství, který máme⁶⁷. Řadí se k Filostratovým pozdějším dílům a byla pravděpodobně sepsána kolem roku 230 n. l.

Dva nejdůvěryhodnější a nejdůležitější rukopisy tohoto díla jsou *Laurentianus*, LXVIX (30), 13. stol., F a *Parisiensis*, gr. 1696, 14. stol., P. Dalšími důvěryhodnými rukopisy jsou *Vindobonensis*, 331, 14. stol., V¹, *Vaticanus*, 1898, 13. stol., V² a *Vaticanus* 1898, 13. stol., V. Přibližně až do roku 600 n. l. existovalo dílo *Eikones* ve dvou formách. První byla rozdělená do dvou knih a byla bez interpolací a porušení, je to originál florentského rukopisu. Druhá forma byla rozdělená do čtyř knih a je v ní velké množství lakun, oprav a ozdob byzantských gramatiků.

Sbírka *Eikones* je uvedena krátkým přehledem dějin malířství. Ovšem Filostratos dává jasně najevo, že jeho zájmem jsou obrazy samy o sobě, ne životy malířů a ani jejich vzájemné historické vztahy. V době, kdy žil Filostratos, se znovu objevil zájem o umění. Také bylo zapotřebí nových témat pro rétorické diskurzy sofistů, kteří je nacházeli právě v uměleckých dílech. Malířství slouží Filostratovi jako perfektní záminka pro demonstraci jeho umění, které spočívalo v řečnickém pojednání na jakémkoliv téma, ať už to bylo malířství, lékařství⁶⁸ nebo tělesná výchova. Jeho cílem bylo sestavit model vzdělání, který je definován prostřednictvím povrchního pojednání nějakého tématu, ale v atraktivní formě. Ani malířství, ani mytologie, ani literatura (témata

⁶⁷ Lehmann-Hartleben (1941: 18)

⁶⁸ V dialogu *Περὶ γυμναστικής* Filostratos uvádí lékařské poznatky, které se vztahují k tělesné výchově.

prezentovaná v *Eikones*) nejsou analyzovány do detailu. Ale hra, která byla na jejich základě sestavena, je samotným cílem díla a hlavním cílem výchovy.

Struktura díla je zdánlivě nesouvislá: obrazy následují bez jakékoliv známky vztahu mezi nimi, kromě vedoucí nitě, za níž tahá vypravěč. Autor si hraje, aby porušil hranice ve dvou rovinách: mezi literaturou a malířstvím a mezi divákem-posluchačem a obrazem-textem. Jeho hlavním cílem v této hře je ustanovit multilaterální vnímání, které pojme současně realitu a uměleckou iluzi (ať už je to nabídka prostřednictvím obrazu nebo textu)⁶⁹. V postavě chlapce vidíme zajímavou ambivalenci: současně je velmi důležitým adresátem sofistovy aktivity (přijímá dědictví, které se při této příležitosti přenáší prostřednictvím popisů) a skvělou záminkou, pomocí níž sofista rozvíjí své umění. Dítě zároveň představuje nové neprozkoumané hledisko poskytující další klíče k realitě, která překonává klasický rámec⁷⁰.

Goethe, který byl velkým obdivovatelem tohoto díla, pokládal jeho uspořádání za poněkud matoucí a popisy proto rozdělil do devíti skupin⁷¹.

Ve Filostratově době bylo malířství úzce spojeno s literaturou⁷² a je tedy třeba si položit otázku, zda byly malby popisované Filostratem založené na nějakých literárních dílech. V několika málo případech můžeme říci, že je zde opravdu jasné spojení. Skamandros (I, 1), Memnón (I, 7) a Antilochos (II, 7), mohou být považovány za ilustrace k *Íliadě*. Hippolytos (II, 4), Pentheus (I, 18) a Hérakleovo šílenství (II, 23) poměrně podrobně následují Eurípidovu verzi, nikoli však s doslovnou přesností. Antigóné (II, 29) se pak příliš neliší od Sofokleovy verze. Je rozumné předpokládat, že tyto malby byly

⁶⁹ Rejano (2003: 59-60)

⁷⁰ Rejano (2003: 61)

⁷¹ I. Hérojské a tragické náměty, II. Láska a námluvy, III. Zrození a výchova, IV. Hérakleovy skutky, V. Atletické soutěže, VI. Lovci a lov, VII. Poezie, píseň a tanec, VIII. Krajiny (včetně popisů moře), IX. Zátíší.

⁷² Napomáhal tomu i význam slovesa *γράφω*, které mohlo znamenat „psát“ i „malovat“.

založené na existujících literárních zpracováních stejných témat, je však také možné, že Filostratos více zdůraznil jejich závislost na literatuře, než jaká ve skutečnosti byla, protože jeho metodou je popisování příběhu obrazu, jak se může objevit v literatuře, a ne se pouze omezovat na to, co na obraze viděl⁷³. Nesmíme také zapomínat na to, že Filostratos byl sofista. Ať už byly obrazy jakékoliv, jeho cílem bylo zdůraznit a rozvinout emoce (tragické nebo idylické), které v nich našel.

3. 3. 2. Prolog díla

Filostratos v prologu zřetelně vymezuje cíl díla. *Eikones* jsou psané jako přednášky nebo rétorická cvičení, která mají předvést sofistovy schopnosti. Byla zároveň i modely, které mají žáci následovat a sloužila ke stimulování představivosti a k pěstování estetického vkusu. Jak Filostratos uvádí, nemáme očekávat žádné kompletní a detailní popisy, podle kterých by mohly být obrazy zrekonstruovány. V jeho popisech rovněž nenajdeme technické údaje o malbách. Filostratos jen občas mluví o proporcích nebo použití stínování, které pak vytváří prostorový efekt, a někdy také vyzdvihuje použití barev.

Vše se odehrává v Neapoli v předměstské vile Filostratova přítele, vně městských hradeb u moře. Zdi vily byly pokryty rozsáhlými skupinami maleb. Filostratos o nich tu a tam přednášel, jeho zájem byl koncentrován na úkol dávat řečnická vyjádření k dojmům získaným z obrazů. Nechtěl přednášet na veřejnosti, proto mladíci zájímající se o jeho přednášky za ním docházeli do vily. V jejich čele (a „partnerem“ rozmluvy) byl, jak už jsme říkali⁷⁴, malý chlapec, syn Filostratova hostitele. Filostratovy popisy zprostředkovávají příchuť, atmosféru a nejpozoruhodnější rysy obrazů. Ve svých popisech usiluje o jednoduchost, která je vhodná pro předpokládané publikum. Sice se

⁷³ Fairbanks (1931: XXI)

⁷⁴ Viz str. 17.

snaží psát „čistou attičtinou“, ta je ale doslova zaplavená citacemi především z děl Homérových, Eurípidových a Pindarových.

Rozpoznává různé autory obrazů, ale dobrovolně se vyhýbá zmínce o jejich jménech. Je to celkem přirozené rozhodnutí, protože nepopisuje jednotlivé známé obrazy z minulosti, ale části více či méně současných cyklů maleb na stěnách. Filostratovi bylo často vyčítáno, že nepopisuje přesné detaily, kompozice, postavy, děje, barvy, atd. To vše je sice pravda, ale Filostratos takovýto popis obrazů nezamýšlel. Chtěl, aby každý jednotlivý obraz promluvil sám za sebe a nestaral se o cyklické náměty a vzájemné vztahy mezi obrazy. Říká, že vedl své posluchače okolo stěn pokojů a popisoval obraz za obrazem, začal v jednom rohu a postupně se do něj vrátil. Obrazy spíše parafrázoval než popisoval a vyzdvihoval emocionální hodnoty a psychologické asociace jednotlivých obrazů. Později se rozhodl tyto své přednášky publikovat, kniha měla za cíl vytvořit standarty pro rétorické interpretace obrazů. Při přípravě této edice zachoval své původní přednášky v jejich prvotním uspořádání. Pro první díl použil popis dvou pokojů, zbylé tři pro druhý. Aby doplnil paletu námětů, přidal ke každému konci knihy popis zátiší. Později se rozhodl přidat na samý konec druhé knihy několik dalších popisů obrazů, které mezi tím mohl někde vidět nebo o nich přednášet⁷⁵.

3. 3. 3. Byla neapolská galerie fikcí?

Otázka, zda se jednalo o skutečnou nebo fiktivní neapolskou galerii, ve které byly obrazy umístěny, je do určité míry (vzhledem k malému množství dochovaných maleb) podružná, ačkoliv jí v minulém století badatelé věnovali nemalé úsilí. Tato otázka je však zajímavá v tom směru, že nabízí různá řešení, z nichž některá jsou velmi neobvyklá a do jisté míry pravděpodobná, proto jsem se jí rozhodla věnovat více prostoru.

⁷⁵ Lehmann-Hartleben (1941: 42)

Někteří badatelé se domnívají, že nejde o popisy reálných obrazů (Walters). Naopak badatelé Hayes a Lehmann jsou zastánci teorie, že Filostratos dílo napsal na základě skutečných obrazů. Z archeologických nálezů nejsou do dnešní doby známy žádné galerie, které by byly jako dnes přístupné široké veřejnosti a školy (potažmo vychovatel se svými žáky) by do nich chodily na školní exkurze. Avšak vykopávky okolo poloviny 18. století, především v Pompejích a v Herkulaneu, odkryly mnoho půvabných fresek na stěnách soukromých domů, jejichž některé náměty jsou velmi podobné obrazům popisovaným Filostratem. Před jejich objevením bylo k dispozici pouze několik rozptýlených příkladů nástěnných maleb objevených v Římě a panoval názor, že Filostratovo dílo bylo založené výhradně na literárních zdrojích⁷⁶. Je jisté, že téměř všechny malby popsane Filostratem (asi až na šest nebo osm) mají svůj základ přímo v literárních pramenech nebo v mýtech, které jsou zobrazeny jak v literatuře, tak v malířství.

Víme také, že Filostratos hodně cestoval, pobýval v Římě, těšil se přízni císařského dvora a doprovázel císaře Septimia Severa při cestách na venkov. Můžeme se tedy domnívat, že Filostratos mohl být hostem v některém z domů bohatých občanů, kteří měli doma podobné fresky nebo mohli dokonce ve svých domech vlastnit něco na způsob dnešních soukromých galerií. Také je třeba dodat, že Filostratos nikde explicitně nemluví o galerii nástěnných maleb. V předmluvě říká, že to byly *pinakes*, tj. obrazy namalované na dřevěných deskách a pověšené na zdech (*Eikones* Proem. §4), moderní termín pro tyto obrazy je *panneaux*⁷⁷. Dále je známo, že především mytologické výjevy bývaly součástí maleb v lázeňských městech na kolonádách, kde pokrývaly jednu celou stěnu. Návštěvník se tak mohl při svých procházkách pobavit a zároveň poučit. Většinou bývala tato obrovská „plátna“

⁷⁶ Lehmann-Hartleben (1941: 19)

⁷⁷ Takovýto typ obrazů máme dochovaný především z Egypta. V domech často visely na zdech portréty členů rodiny, především otce a matky. Po jejich smrti byly z obrazů vyřezány obličej a dány do rakví spolu s tělem, aby si i nadále „zachovali“ svoji podobu. V Římě pak byly malovány kromě *pinakes*, které visely na zdech, i *pinakes* fiktivní, které ve skutečnosti byly součástí fresek.

rozdělena na dvě horizontální části, ve kterých se příběhy odvíjely tím směrem, kterým host kráčel. Ať už jste tedy šli po kolonádě z jakékoliv strany, vždy jste se dívali na jeden celý příběh od začátku do konce.

Lehmann-Hartleben tvrdí, že lze dokázat existenci oné „sbírky“ obrazů na základě Filostratova díla. Již Goethe, jak jsem uvedla, byl zmaten zjevným nepořádkem seřazení obrazů v obou knihách⁷⁸. Zdá se, že obraz za obrazem je popisován bez systému: hérojský, bukolický, mytologický, krajina, historický a náboženský výjev se zde objevují v kaleidoskopické směsi. Ovšem ona zdánlivě nahodilá kombinace obrazů je přesně v tom seřazení, v jakém Filostratos pokládal za nutné je publikovat. Například, v první knize je v jedné sekci nejméně pět obrazů, které se zabývají Dionýsovým příběhem. Čtyři z nich jsou zkombinovány ve dvou párech (I, 14-15 a 18-19), ačkoliv jsou tyto páry od sebe odděleny popisy zabývajícími se jinými tématy a také jsou navzájem odděleny od pátého obrazu. Na druhé straně je těchto pět popisů jedinými příběhy zabývajícími se Dionýsem v obou knihách. Podobné je to s Hérakleovým cyklem (II, 20-52), kde také nalézáme v další sekci skupinu nejméně pěti obrazů, které se vztahují k Poseidónovi, moři a ostrovům (II, 13-17). Ani v tomto, ani v žádném jiném z Filostratových děl nenajdeme zmínku o záměru uspořádat popisy do takovýchto skupin a o jejich vzájemném propojení.

Dionýsův cyklus je na jednom místě přerušen sérií nejméně pěti obrazů, které při bližším prozkoumání tvoří kompoziční a obsahovou jednotu. Obrazy I, 20-21 se zabývají stejnou postavou. Je jí spící Olympos obklopený satyry a Olympos, který se dívá na svůj obraz ve studánce. Obraz I, 22, který představuje spícího Siléna obklopeného nymfami, je jasným doplňkem k prvnímu obrazu (I, 20). Je následován popisem Narkissa, jenž v jezírku viděl svůj vlastní obraz (I, 23), a který je protipólem druhého obrazu Olympu. A nakonec je tento Narkissův obraz následován obrazem Hyakinthovy smrti (I. 24). Tato

⁷⁸ Viz str. 19.

kombinace pěti obrazů naznačuje paralelu mezi příběhy dvou mladíků, kteří zemřeli a přežili v podobě květin. Vidíme zde tedy přerušení jednoho cyklu (Dionýsova) popisy druhého cyklu, který není s prvním spojen jen tématem, ale je rytmicky uspořádán v sérii formálních analogií.

Opět je třeba podotknout, že neexistuje žádný náznak, že by se Filostratos zaměřoval na tyto skupiny jako na jednotky, ani s nimi jako s jednotkami nezachází. Popisuje obrazy, které byly jednotné z hlediska místa, kde se nacházely, ale byly bez ohledu na jejich ideový a formální vztah, který diktovala jejich kombinace. Jediným vysvětlením vztahů mezi obrazy a nedostatkem jejich formálního uspořádání je, že Filostratos viděl skutečné obrazy, které byly poskládány na horní a spodní části zdi⁷⁹ a každá z těchto částí tvořila jednu jednotku. Částečným přehlížením těchto jednotek a popsáním nejprve spodní části zdi, pak horních obrazů na té samé zdi, dále opět popsáním nejprve spodní části další zdi, která se však vztahovala k předchozí spodní části zdi, a pak pokračováním popisováním horních částí zdí vytvořil autor ono „neuspořádání“.

Dalším důkazem, který lze uvést na podporu tohoto tvrzení, je Hérakleův cyklus. Zde Filostratos začíná obrazem Héraklea a Atlanta (II, 20). Tato scéna zobrazuje jeden ze dvanácti Eurystheových úkolů (*Dódekathlos*), které byly Hérakleovi zadány a patří k závěrečnému úkolu. Poslední scéna, kterou Filostratos popisuje (koně Diomédovi) je jediným dalším obrazem tohoto cyklu, zbylé čtyři scény se zabývají jinými epizodami. Je zřejmé, že tento obraz měl předcházet obrazu s Hérakleem a Atlantem. Z toho plyne, že Filostratos popisoval cyklus obrazů, které byly uspořádány okolo místnosti, ale ani nezačal a ani neskončil v tom místě, které umělec považoval za začátek a konec.

Dalším takovým případem je Bakchický cyklus. Zde nejprve Filostratos popisuje závod mezi Pelopem a Oinomaem (I, 17), na samém konci této sekce a před popisováním zátiší, které uzavírá

⁷⁹ Podobně byly uspořádány malby na kolonádách lázeňských měst.

první knihu, popisuje obraz, který zobrazuje Pelopa přijímacího své později vítězné (I, 17) koně (I, 30). Jasně je zde opět vidět, že se autor pohybuje po místnosti a na samém konci jeho oči padají na malbu, jež se nachází blízko místa, u kterého začal.

Posledním příkladem toho, že Filostratos nebral ohled na umělcovo uspořádání maleb je Pausaniův katalog Panainových maleb v Diově chrámu v Olympii. Stejně, jako je tomu v případě Filostratova popisu dvou souvisejících scén z Hérakleových dvanácti činů (*Dódekathlos*) na začátku a konci větší skupiny, tak i Pausaniás začíná s obrazem Héraklea a Atlanta a končí s popisem malby reprezentující Hesperidky, která souvisí s malbou popsanou jako první.

Z uvedených faktů vyplývá, že pokud existují takováto cyklická spojení příběhů, pak malby, které Filostratos popsal, byly opravdové a alespoň v některých případech byly uspořádány v několika řadách, z nichž každá byla horizontálně spojená jako ozdobný celek nebo jednota námětu a v některých případech byla cyklická zobrazení rozmístěná okolo místnosti tak, že na konci by divák byl blízko bodu, ve kterém začal.

Lehmann-Hartleben navrhuje rozdělit jednotlivé místnosti, ve kterých se měly obrazy nacházet, na Místnost řek (I, 1-13), Dionýsovu místnost (I, 14-30), Afrodítinu místnost (II, 1-12), místnost Prvotního světa (II, 13-19) a Hérakleovu místnost (II, 20-25)⁸⁰. Jedinými popisy, které do tohoto schématu nezapadají, jsou popisy dvou zátiší (I, 31 a II, 26), které jsou po jednom v každé knize, což ukazuje na autorovu snahu po rozšíření palety námětů. Je však třeba poznamenat, že ony dva popisy byly velmi citlivě zařazeny na určitá místa, kde neruší žádnou z pěti zrekonstruovaných topografických jednotek a navíc jeden z nich označuje konec první knihy. Další (II, 26) následuje po popisu poslední (Hérakleovy) místnosti a je následován osmi doplňkovými popisy. Těchto posledních osm popisů na konci

⁸⁰ Uspořádání jednotlivých obrazů v příslušných místnostech uvádím v přílohách I-V.

druhé knihy nemá žádný vztah ani spojitost, kterou jsme našli ve všech ostatních případech a obsahuje velké množství různých témat. Najdeme zde zrození Athény, tkalcovský stav, Antigonu pohřbívající Polyneika, Euadné páchající sebevraždu, Themistoklea a Xerxa, personifikaci paléstry, Dodóny a Hór. Doplnkové popisy vrhají zajímavé světlo na vznik knihy. Následují jako samostatná jednotka po všech ostatních popisech a po popisu zátiší, které označuje konec druhé knihy, stejně jako je tomu u popisu I, 31 v první knize. Je velmi pravděpodobné, že Filostratos původně připravil publikaci popisů s přidáním popisu zátiší na konci každé knihy a teprve pak přidal dalších osm popisů. Není důvod pochybovat, že i tyto popisy se mohly zakládat na reálných obrazech, jen nelze rozhodnout, zda je autor viděl na stejném místě či nikoli. Poslední popis je zakončen větou, která dokazuje, že toto byl zamýšlený konec popisů: „χρὴ συν ὅρα γράφειν⁸¹“ (je třeba malovat s půvabem)⁸².

Filostratos říká, že budova, ve které se obrazy nacházely byla *stoa*⁸³. Provedená Lehmann-Hartlebenova analýza ukazuje, že obrazy byly pravidelně rozmístěné na zdech okolo místností. Tyto místnosti mohly přiléhat k různým patrům rozlehlých sloupoví, která existovala v římských vilách a často v nich byly místnosti sloužící k různým účelům. Badatel proto přichází s nápadem považovat první čtyři místnosti za sezónní jídelny: Místnost řek je spoře osvětlena a tudíž by byla chladnější a osvěžující, proto ji považuje za letní *triclinium*⁸⁴ (*aestivum*). Dionýsova místnost s malým okénkem a výzdobou, která symbolizuje boha vína, jehož obdobím je podzim, by proto mohla být podzimním *tricliniem* (*autumnale*)⁸⁵. Afrodítina místnost, do které

⁸¹ *Eikones*, II, 34

⁸² Lehmann-Hartleben (1941: 19-21, 31)

⁸³ Krytá sloupová síň.

⁸⁴ Jídelna v římském domě se třemi lehátky (každé bylo pro tři osoby) při třech stranách čtvercového stolu. Ve velkých domech a vilách bylo až několik *triclinií* (zimní, letní, někde i jarní a podzimní, ta však měla spíše funkci jakýchsi „odpočinkových“ místností s lehkým občerstvením). Zimní *triclinium* bylo situováno směrem na jih, letní naopak směřovalo na sever.

⁸⁵ Dionýsova místnost má přímého předchůdce v *tricliniu* M. Lucretia v Pompejích.

z jedné strany svítilo odpolední slunce, by byla jarní jídelnou (*triclinium vernale*). Místnost Prvotního světa s mýty o Saturnovi by byla zimní jídelnou (*triclinium hibernale*).

Obrazové cykly, podle Lehmann-Hartlebenovy rekonstrukce, mají četné paralely v tradici římské výzdoby interiérů, jak je známe z pompejských nástěnných maleb, z maleb v Římě a v Ostii. Obvyklé je uspořádání dominantních obrazů do spodní poloviny zdi s příležitostnou výzdobou horní poloviny zdi, někdy se dokonce malba vyskytovala mezi římsou a stropem. Modernímu čtenáři se může zdát, že například v Dionýsově místnosti nebo v Místnosti řek je až příliš velký počet obrazů, není to však nic ve srovnáním s počtem obrazů nalezených v některých místnostech v Pompejích.

Jak už bylo dříve ukázáno, některé z maleb mají reálný základ v římském nástěnném malířství. Ovšem v dobách dřívější ikonografické tradice stěží najdeme některé scény, jako je třeba popis planiny Skamandru a zuřícího ohně v Místnosti řek, obraz Poseidóna při stvoření Thessálie, obraz Ostrovů blažených v Místnosti prvotního světa, obraz Theiodamanta v Hérakleově místnosti a další. Tyto obrazy byly vytvořeny, aby zdůraznily hlavní myšlenku jejich příslušných cyklů. Už od dob helénismu existovaly tři druhy spojení a tendencí: biografický cyklus boha nebo héra, což můžeme vidět v Dionýsově a Hérakleově místnosti, ilustrace básní⁸⁶ a nakonec moralizující spojení mytologických scén, například v Afrodítině místnosti. Pokud půjdeme opravdu do hloubky intelektuálního pozadí těchto popisovaných obrazů, uvidíme, že jsou více podobné dobovému používání mytologických a legendárních maleb v pohřebním nebo náboženském umění než v lehčím a spíše hravějším přístupu „pompejského“ stylu nástěnných maleb⁸⁷.

Z uvedených možností vyplývá, že existuje reálná možnost, že se Filostratos mohl inspirovat skutečnými obrazy, ačkoliv by jejich obsah

⁸⁶ Apellés ilustroval část jednoho z Homérských hymnů.

⁸⁷ Lehmann-Hartleben (1941: 42-44)

určitě přizpůsobil svým zájmům, o čemž jsme již našli svědectví v jeho jiných dílech⁸⁸. Přesto nesmíme zapomínat, že byl velmi obratným sofistou a toto dílo mohlo být pouze jedním z jeho *progymnasmat*.

4. OBECNÉ LITERÁRNÍ TENDENCE VE 2. STOL. N. L.

Vzhledem k faktu, že Filostratos starší (dále jen Filostratos) žil na přelomu druhého a třetího století n. l., tedy v době, kdy řecká literatura měla své klasické období již dávno za sebou, prošla i helénistickým obdobím a právě se nacházela v období druhé sofistiky, je třeba nejprve stručně osvětlit, jaké byly obecné literární tendence v té době, abychom věděli, jakými literárními druhy a směry mohl být Filostratos při psaní svých děl ovlivněn.

Jaký druh literatury tedy byl v druhém století našeho letopočtu pěstován? V tom nejširším měřítku můžeme říci, že próza byla velmi oblíbená, zatímco poezie byla prakticky opomíjená. Sice se nám zachovaly Babriovy *Μυθίαμβοι Αἰσώπειοι* (*Aisópony bajky*) psané kulhavým jambickým trimetrem, Oppianova didaktická báseň o pěti knihách *Ἀλιευτικά* (*O rybolovu*), z tohoto období pocházejí i nejstarší hymny ze sbírky orfických básní (tzv. *Orphica*), hodně byla oblíbena tzv. *Anakreonteia*, což byly napodobeniny Anakreonotovy milostné a pijácké lyriky⁸⁹ a velmi oblíbený byl také epigram, ve kterém se zpracovávaly především motivy známé z doby helénistické. Máme zmínky i o Mesomédových hymnech a díle epického básníka Pankrata. Tato díla se však nedochovala, stejně jako 42 knih hexametrem složeného díla *Ἰατρική* (*O lékařství*) od Markella ze Sidy. Z dramatu byl pěstován pouze *pantomimos* a *mimos*.

Z děl psaných prózou vynikají díla historika Arriana, Lúkiána ze Samosaty, císaře Marka Aurelia Antonina, filozofa Epiktéta, lékaře Galena, epistolografa Alkifrona a pro archeology je velmi cenným dílem

⁸⁸ Rejano (2003: 60)

⁸⁹ Ze 62 starověkých, nepříliš hlubokých, ohlasů na Anakreontovu poezii vznikla v římské době sbírka *Anakreonteia*.

Pausaniova *Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος* (*Průvodce po Řecku*) o 10 knihách. Řecký román je v období 2. stol. n. l. na svém vrcholu. V tomto období vzniká Iamblichův milostný román *Βαβυλωνιακά* (*Příběhy babylónské*), Longův román *Τὰ κατὰ Δάφνιν καὶ Χλοήν* (*Dafnis a Chloé*), Achilleus Tatios v osmi knihách svého románu *Τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφώντα* (*Příhody Leukippy a Kleitofónta*) vypráví dobrodružství milenců, kteří putují po cizích zemích. Asi o půl století později pak vznikl Héliodórův milostný román *Σύνταγμα τῶν περὶ Θεαγένην καὶ Χαρικλείαν Αἰθιοπικῶν*, krátce *Αἰθιοπικά* (*Aithiopské příběhy Theagena a Charikleie*). Popisům uměleckých děl v řeckých románech se budeme věnovat v samostatné kapitole.

Co se týče hlavních tendencí ve filozofické literatuře, těmi bylo převzetí, reprodukce a interpretace děl slovutnějších předchůdců. Ve své podstatě je tato tendence pasivní, živá literatura však reaguje pouze na tendence aktivní⁹⁰. Takovou byla například filozofická literatura 5.-4. stol. př. n. l. Z filozofických směrů se více uplatňují pouze dva směry, a to stoicismus a novoplatonismus. Je psána i prvokřesťanská literatura, která měla čistě náboženský účel - Nový Zákon, tzv. *apokryfy*⁹¹ a Listy apoštolských otců.

Ve druhém století n. l. nastal rozkvět tzv. *druhé sofistiky*, kdy měla rétorika, stejně jako předtím v helénistickém období, v literatuře privilegované postavení a její vliv se táhl napříč všemi žánry literatury. Rétoři vyučovali rétorice, psali cvičení na smyšlená témata, vystupovali jako řečníci. Velmi populárním žánrem byla tehdy *diatribé*.⁹² Důraz byl kladen spíše na slova, jejich vyznění a rytmus řeči než na myšlenky, řečníkům šlo jen a jen o *techné*. Cílem řečníků bylo především ohromit a oslnit, protože jejich publikum v té době nebylo příliš náročné

⁹⁰ Groningen (1965: 45)

⁹¹ Náboženské spisy, které nebyly při kanonizaci knih Starého, popř. Nového Zákona zařazeny do jejich souboru, ačkoliv jsou jim podobné obsahem i celkovým rázem. Byly zavrhovány pravověrnou církví proto, že obsahovaly myšlenky nebo představy „pravé“ víře cizí.

⁹² Lehkým a živým tónem podané pojednání (přednáška), jehož námět pocházel z praktické morálky a životní moudrosti.

a nedychtilo více po původních myšlenkách, ale po líbivém obalu prázdných klišé.

Do tohoto časového období také spadá nový rozmach tzv. *atticismu*⁹³, kdy pokračují snahy zachovat takzvaný „čistý jazyk“ z klasického období a živý a vyvíjející se jazyk nahradit uměle konzervovaným jazykem, jehož jediným zdrojem byla díla starých autorů. Byly sepsány příručky s pravidly *atticismu*, Pollux napsal *Ὀνομαστικόν* (*Onomastikon*) o 10 knihách, Frynichos velký slovník *Σοφιστικὴ παρασκευή* (*Řečnická příprava*) o 37 knihách. Nešlo ovšem pouze o *atticismus* jazyka a stylu, ale i obsahu. Motivy, způsoby uvažování a záležitosti, kterými chtějí autoři upoutat čtenářovu mysl, nepochází z každodenního života, ale z minulosti, již načerpali z knih⁹⁴. Rétorická literatura má tedy archaizující tendenci, opakuje vzorce z dřívějších časů, je odtržená od reality.

Při shrnutí literárních tendencí druhého století n. l. můžeme říci, že se ve své podstatě jedná o literaturu slabou z intelektuálního a emocionálního hlediska. Indiciemi, jež na to poukazují, jsou mělkost filozofických děl a absence poezie. Argumenty nejdou až do samého nitra problému a tudíž jsou stěží přesvědčivé. Autoři náleží ke generaci, která má za to, že podstatné otázky již byly vyřešeny, a tak se zabývají jen tím, co je neobyčejné a nevšední. Dobrým příkladem této záliby v trivialitách je dílo Aeliana Claudia *Varia Historia* (*Rozmanité příběhy*) nebo Favórinova *Παντοδαπὴ ἱστορία* (*Rozmanité dějiny*)⁹⁵.

⁹³ Vznikl ve 2. stol. př. n. l. jako reakce na nabubřelý a strojený asijský sloh. Tento styl se objevoval hlavně v řečnictví a svého rozkvětu dosáhl kolem přelomu letopočtu (Donýsios z Halikarnassu; spis *Peri hypsús*).

⁹⁴ Groningen (1965: 49)

⁹⁵ Groningen (1965: 51-52)

5. EKFRASIS

5. 1. Obecné vymezení pojmu, jeho etymologie a původ

Je prakticky téměř nemožné, aby delší vyprávění neobsahovalo popis např. zahrady, města, přístavu, obrazu, atd. Klasická rétorika používala několik slov k pojmenování toho, čemu dnes říkáme popis. Nejběžnějšími řeckými pojmy pro popis byly *ἐνάργεια* a *ἐκφρασις*, v římských textech pak nalézáme substantivum *descriptio*. Dalším všeobecným latinským názvem pro popis bylo *evidentia*, tento pojem se ale používal většinou jen v protikladu k jednotlivým názvům pro specializované popisy postav, míst a jiných věcí. Z etymologického hlediska má pojem *ekfrasis* původ v řeckém slovese *ἐκφράζω*, *-ειν*, které znamená „zjevně, jasně oznamuji; vykládám, rozkládám“⁹⁶.

Literární popis je především slovní nápodobou (opravdové nebo fiktivní) obrazové nápodoby⁹⁷. Ekfrazie je tedy verbálním vyjádřením grafického vyjádření, používá jedno médium k reprezentování jiného⁹⁸, autorům popisů jde o zobrazení popisovaného s co největší možnou věrností. Hlavním úkolem popisu je přenést popisovaný jev přímo před naše oči.

V hlubším smyslu je popis obecně brán za druhotný, je to jakási *ancilla narrationis*. Je vždy potřebným, vždy poddajným a přitom nikdy emancipovaným služebníkem. Badatelé sice připouští určitou možnou nadbytečnost popisu z hlediska příběhu nebo jeho tematického zpracování, ale právě tato nadbytečnost zvyšuje náš pocit opravdovosti scény, která je před námi zobrazena do té míry, jako bychom byli sami

⁹⁶ Sloveso je složeninou předložky *ἐκ* a slovesa *φράζω* (*φράσω*, *ἔφρασα*, *ἐφράσθην*, *πέφρασμαι*).

⁹⁷ Beaujour (1980: 33)

⁹⁸ Ekfrazie, která se týká popisu uměleckých děl, často považuje výtvarná díla za něco víc než jen za statické předměty, i když původně se všeobecně věřilo, že obraz a báseň vůbec nemohly mít nic společného a že jedna z těchto věcí nemohla napodobit nebo reprezentovat druhou.

jejími svědky⁹⁹. Ovšem čím je popis detailnější, tím obtížnější může být čtenářovo rozpoznání známých věcí.

Popisy míst a postav jsou zvláště nadbytečné v textech, které chtějí ukrýt duchovní významy v rámci „toho, co je viditelné“. Tyto texty nazýváme alegoriemi. Alegorie nenechávají žádný významný rys nebo prvek nespecifikovaný a často jsou až puntičkářské při vyobrazení míst a postav. Mezi literárními žánry, jakými jsou popis, alegorie a sen/vize (např. Ciceronovo *Somnium Scipionis*¹⁰⁰) existuje určitá blízkost, která vyplývá z faktu, že popis může mít zvláštní nebo dokonce paradoxní vztah k „opravdovému“ světu¹⁰¹.

V literárním popisu uměleckých děl najdeme časovou lineárnost i nelineárnost. Jako příklad použil Fowler Moschův¹⁰² popis příběhu o Argovi a Íó¹⁰³. Tytéž scény, které umělec při jejich výtvarném pojednání na poháru zobrazil v prostorových rozměrech bez časové posloupnosti, jsou pak v Moschově popisu znovu seřazeny způsobem, který nám dovoluje vidět oba postupy, tzn. popis při použití časové lineárnosti i nelineárnosti.

Konkrétně se jedná o popis tří scén¹⁰⁴: Íó překonávající moře (44-49), Zeus proměňující Íó zpět v ženu (50-54) a fénix povstávající z krve mrtvého Arga (55-61). Posloupnost scén je ACB (popř. ABB, pokud budeme brát druhou a třetí scénu za současné). V poslední scéně (C) je nejprve popsán Hermés, pak „vedle“ věčně bdělý Argos, dále

⁹⁹ Fowler (1991: 26)

¹⁰⁰ Konec šesté knihy Ciceronova spisu *De re publica libri VI*, kde Scipio mladší vypráví sen, který se mu zdál v Africe. Zjevil se mu Scipio starší se svým otcem Aemiliem Paulem, ukázal mu nádheru kosmu, poučil ho o pomíjivosti pozemské slávy a o nesmrtelnosti, které se státníkovi dostává za jeho práci pro blaho státu.

¹⁰¹ Beaujour (1980: 36)

¹⁰² Moschos ze Syrákús, gramatik ze 2. stol. př. n. l., žák Aristarcha ze Samothráky, bukolický básník. Dochovaly se zlomky citované Stobaiem, dvě básně obsažené v *Antologii palatinské* a epyllion *Európe*, příběh Európy a Dia-býka, o 166 hexametrech.

¹⁰³ Íó, dcera Inachova, kněžka Héřina. Zamiloval se do ní Zeus, žárlivá Héra ji proměnila v běloskvoucí krávu a nechala ji střežit ohromným tisíciokým Argem. Z Diova rozkazu Hermés kouzlem flétny a berlou uspal věčně bdělého Arga a srazil mu hlavu mečem. Héra za ní poslala střečka a Íó dlouho bloudila, až dorazila do Egypta, kde ji Zeus vrátil dřívější podobu, porodila syna Epafa a byla ctěna jako bohyně Ísis.

¹⁰⁴ Moschos, *Európe*, 37-62

povstávající fénix (sloveso v imperfektu) a nakonec jeho roztažená křídla. Časová posloupnost v poslední scéně reprezentuje prostorové zobrazení scén na poháru, ale tím způsobem, že prosvítá časová souslednost příběhu, kterou jeho výtvarné ztvárnění muselo pominout. „Čtení“ výtvarného umění pak znamená jeho relinearizaci, tj. přidání rozměru časové posloupnosti¹⁰⁵.

Další argument, který se týká časové (ne)lineárnosti popisu, uvádí ve své práci Beaujour¹⁰⁶, který převzal Lessingův teoretický a empirický argument, totiž že malba je vnímána více či méně současně, zatímco lingvistické symboly poezie následují po sobě: jejich rozluštění probíhá v čase postupně.

Druhým Lessingovým argumentem, který Beaujour uvádí a jenž narušuje přes dva tisíce let starou Horatiovu rovnost mezi pojmy *pictura* a *poesis*, je ten, že malířské symboly jsou ikonické a nesvévolné, zatímco lingvistické symboly jsou neikonické a svévolné. Svévolnost lingvistických symbolů do určité míry slouží jako kompenzace nesoučasnosti jejich výpovědi a jedním z větších handicapů jazyka je jeho snaha o popis objektů v časovém období. Je všeobecně známo, že při poslechu nebo čtení popisu zapomínáme rysy, které byly zmíněny před tím, a tak nemůžeme v naší mysli dosáhnout představy o celku¹⁰⁷.

Popis by tedy měl být stručný a neměl by čtenáře odpoutat od hlavní myšlenky. Básně by se také měly zdržet popisu, který poskytuje jasné a přesné představy o jevu, ale není doprovázen silnými emocemi. Popis může být užitečný v encyklopediích, technických příručkách, průvodcích a přírodovědných textech. Ovšem, jak uvádí Beaujour, Lessing explicitně vylučuje takovýto druh popisu z toho, co dnes známe pod pojmem literatura¹⁰⁸.

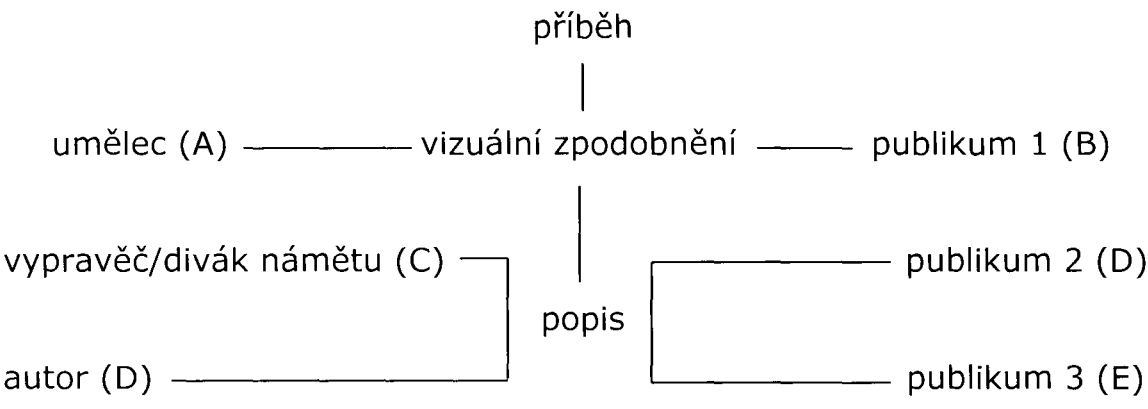
¹⁰⁵ Fowler (1991: 30)

¹⁰⁶ Beaujour (1980: 38)

¹⁰⁷ Beaujour (1980: 38)

¹⁰⁸ Beaujour (1980: 39-40, 50)

U jakéhokoliv popisu si je třeba uvědomit, že neexistuje pouze jeden úhel pohledu na umělecké dílo, ale vždy je třeba počítat s komplexní hierarchií různých úhlů pohledu na umělecké dílo nebo jeho popis, které mohou být shrnuty v následujícím diagramu:



Z diagramu vyplývá, že u každého popisu se můžeme ptát, zda se na něj zaměřil umělec, který vytvořil původní umělecké dílo nebo jeho publikum, nebo pozorovatel uměleckého díla nebo jeho publikum, nebo autor popisu nebo jeho publikum¹⁰⁹. Popis je tak přímo spojen s širšími otázkami spojenými s psychologií mysli jednotlivců a propojením mezi vědomím a nevědomím. Součástí popisu jsou fantazie, které mají pouze nepřímý a kosý vztah k opravdovým předmětům, tělům a prostorům¹¹⁰. Literární popis tedy není nikdy „objektivní“, vždy v něm hraje roli semiotický systém, který poskytuje autorově (vizionářově) mysli prostředek k vyjádření. Popis je tedy jako bůh Ianus, který se vždy najednou dívá do dvou protikladných směrů¹¹¹.

5. 2. Ekfrazie ve smyslu popisu uměleckých děl

Existuje genealogické spojení mezi ekfrazí a náhrobními nápisy. Tyto nápisy na starověkých sochách, hrobech a pohřebních sloupech

¹⁰⁹ Fowler (1991: 31)
¹¹⁰ Beaujour (1980: 58-59)
¹¹¹ Beaujour (1980: 37)

dovolovaly němým objektům identifikaci prostřednictvím prohlášení, například: „Já jsem hrob známé Glauky“¹¹².

Podle publikace *Oxford Classical Dictionary* se použití termínu *ἔκφρασις* pro označení popisu uměleckých děl datuje asi od konce 3. století n. l.¹¹³ Před tím byl tento výraz používán k rétorickým popisům míst nebo postav. Filostratos starší tento termín vůbec nepoužívá, Filostratos mladší sice termín používá, ale pouze v genitivu a toto použití se váže k popisu obrazů.

První použití termínu *ἔκφρασις* v literárním významu jakéhokoliv popisu¹¹⁴ najdeme u Lúkiána ze Samoty v jeho díle *Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν* (*Jak je třeba psát dějiny*), které bylo napsané formou dopisů. V této první zmínce Lúkiános vytýká velký rozsah popisu ve výkladu některých dějepisců.

Ačkoliv ekfrazi ve smyslu popisu uměleckých děl¹¹⁵ můžeme najít již v samotných počátcích řecké literatury, Homér v osmnácté knize *Íliady* dlouze popisuje scény na Achilleově novém štítě, který pro něj vytvořil Héfaiostos, a sám pak byl následován dalšími autory, jakými jsou Hésiodos, Pausaniás aj. Ekfraise se stala poměrně populárním literárním prostředkem, velmi zřídka však o ní nacházíme ve starověké literatuře zmínky z hlediska kritického pojednání a literární teorie a analýzy.

V helénistickém a pak i v římském období řecké literatury byl velký zájem o teoretickou funkci literatury, a tak pomalu dochází k vytvoření mezníků pojmu *ἔκφρασις*. Jisté definice a analýzy pojmu *ἔκφρασις* najdeme v řeckých rukovětech řečnických cvičení (*προγυμνάσματα*)¹¹⁶, které byly napsány v rozmezí prvního a pátého

¹¹² Heffernan (1991: 302-303)

¹¹³ Heffernan (1991: 297)

¹¹⁴ Úplně první zmínka infinitivu *ἐκφράζειν* se objevila v díle *Peri herméneias* (*Stylistika*), 165, ve významu „zdobit, krášlit“. Tento spis se zachoval pod jménem Démétria z Faléru (4./3. stol. př. n. l.), od něho však nepochází.

¹¹⁵ Ekfraise ve smyslu přenesení nebo přeměny vizuálních obrazů do slov.

¹¹⁶ Zbývající *προγυμνάσματα* byla: *μῦθος*, *διήγημα*, *χρεία*, *γνώμη*, *κατασκευή*, *ἀνασκευή*, *κοινός τόπος*, *ἐγκώμιον*, *ψόγος*, *σύγκρισις*, *ἠθοποιΐα*, *θέσις*, *εἰσφορά νόμου* a *προσωποποιΐα*. U Afthonia zaujímá *ἔκφρασις* 12. místo, před *θέσις* a *εἰσφορά*

století n. l.¹¹⁷ Mezi jejich autory patří slavní řečníci Aillios Theón, Hermogenés z Tarsu, Afthonios z Antiochie a Nikolaos z Myry¹¹⁸. Také druhá sofistika se velmi zajímala o *ἑκφρασις* jako o řečnický i literární prostředek, o čemž svědčí velké množství popisů různého druhu, které pocházejí z té doby.

Při literární ekfrazi, tedy při snaze o přenesení toho, co bylo zpodobněno jedním médiem a jeho následným vyjádřením (bez velkého zkreslení) médiem jiným, je třeba, aby se její autor snažil vyjádřit totéž, co se snažil vyjádřit malíř (sochař). Vztah mezi textem a výtvarným dílem (byť je třeba výtvořem autorovy představivosti), můžeme analogicky chápat jako vztah mezi čtenářem (posluchačem) a literárním dílem.

V literatuře lze najít dvě tendence popisu v ekfrazi. Tou první je přijetí představy čtenářem, kterou mu text nabízí, a druhou je částečné rozbití této představy, které je způsobeno neúplným přijetím textu čtenářem, kdy si čtenář povšimne jisté rozpačitosti v popisu, který mu autor předkládá. Tak dochází k určitému znejistění čtenáře, který představu přijímá lehčeji a s jistou dávkou ironie¹¹⁹.

Často k tomuto rozbití iluze přispívá i sám autor popisu tím, že přidává komentáře, aby si čtenář neustále uvědomoval rozdíl mezi líčením zobrazovaného a realitou. Jako příklad můžeme uvést popis oráčů na Achilleově štítě¹²⁰, kde Homér píše:

ἦ δὲ μελαίνετ ὀπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐώκει,
χρυσείη περ ἐοῦσα· τὸ δὲ περὶ θαῦμα τέτυκτο.

νόμου, probírají ji tedy pokročilejší žáci. Jako příklad ekfrazy uvádí alexandrijský chrám a akropoli. Popis uměleckých děl, obrazů a soch uvádí samostatně až Nikolaos z Myry v 5. stol. n. l.

¹¹⁷ Rejano (2003: 63)

¹¹⁸ Jejich definicím *ἑκφρασις* věnujeme samostatnou kapitolu.

¹¹⁹ Heffernan (1991: 297)

¹²⁰ *Il.* 18.548-49

Vzadu se černala prst', jež byla jak zoraná právě,
ačkoli ze zlata byla – což obzvláště budilo podiv¹²¹.

Tím nám neustále připomíná, že pouze líčí, co je zobrazené a realita je jiná. Stejně si počíná při popisu dobytka¹²²:

ἐν δ' ἀγέλην ποίησε βοῶν ὀρθοκραιράων·
αἱ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχατο κασσιτέρου τε,
μυκηθμῷ δ' ἀπὸ κόπρου ἐπεσσεύοντο νομὸν δε
παρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ῥοδανὸν δονακῆα.

Skotu pak s přímými rohy tam Héfaištos vytvářel stádo,
ze zlata některé z krav bůh vyrobil, jiné pak z cínu:
ze dvora s bučením táhlým se zvířata na pastvu hnala,
podél hučící řeky a podél klátivé třtiny¹²³.

V této pasáži nám Homér opět připomíná rozdíl mezi tím, co je zobrazováno (dobytek) a specifickým médiem zobrazování (zlato a cín), ale hlavně oživuje nehybné figury výtvarného umění tím, že líčí po sobě následující děje (dobytek vyjde ze stájí a jde na pastvu) a také přidává akustický vjem – hučení řeky. Ekfrazie už od Homérových dob až do našich časů neustále ukazují tuto narativní responzi na obrazovou strnulost, ona responze je jakýmsi impulsem a stimulací znázornění pohybu, nepůsobí pouze na náš zrak, ale v některých případech i na sluch.

Ekfrazie slouží do určité míry také pedagogickému účelu, modeluje naši zkušenost, zavádí nás na nová místa, učí nás oceňovat díla výtvarného umění, otevírá okna do čtenářovy představivosti¹²⁴.

¹²¹ Překlad O. Vaňorného, *Ílias*, Praha 1942

¹²² *Il.* 18.574-76

¹²³ Překlad O. Vaňorného, *Ílias*, Praha 1942

¹²⁴ Beaujour (1980: 47)

5. 3. Pojetí ekfrazy u rétorů v 1. – 5. století n. l.

V rukovětech významných řeckých rétorů Ailia Theóna, Hermogena z Tarsu, Afthonia a Nikolaa z Myry, kteří působili v rozmezí 1. až 5. století n. l., se pojednává o ekfrazi dvěma způsoby. První vnímá ekfrazi jako okno k přítomným jevům a druhý ji vnímá jako přetvoření těchto jevů zkušeností a způsobem vyjádření autora.

5. 3. 1. Popis jako okno

Nejstarší záznam o tomto způsobu pojednání ekfrazy najdeme v *progymnasmatech* Ailia Theóna, která sepsal v prvním století n. l. V jednom z jeho deseti cvičení nalezneme následující definici¹²⁵:

λόγος περιηγηματικός ἐναργῶς ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον

Popisný jazyk jasně přinášející před zrak objasňovaný předmět¹²⁶.

Tato definice se jen s nepatrnými obměnami objevuje i u dalších tří rétorů, tzn. u Hermogena (2. stol. n. l.), Afthonia (4./5. stol. n. l.) a Nikolaa z Myry (5. stol. n. l.)¹²⁷. Z definice vyplývá, že ekfrazie je v tomto období řecké literatury již prostředkem vlastním rétorické praxi, a že jejím cílem je vytvořit z jazyka okno, skrz něž čtenář (posluchač) bude nahlížet na popisovaný jev, přičemž čtenář se přímo neúčastní úrovní zprostředkování, které jsou mezi vlastním předmětem a popisovaným předmětem, ale spíše přijímá iluzi, že vlastně vidí to, co je popisováno¹²⁸. Jde o jakousi formu „hry“ mezi autorem ekfrazie

¹²⁵ Spengel (II, 118)

¹²⁶ Všechny překlady z rétorických rukovětí jsou mé vlastní.

¹²⁷ Spengel (II, 16): λόγος περιηγηματικός, ὡς φασι, ἐναργῶς καὶ ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον (popisný jazyk, jak říkají, jasný a přinášející před zrak objasňovaný předmět); II, 146: λόγος περιηγηματικός ὑπ' ὅψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον (popisný jazyk jasně přinášející před zrak objasňovaný předmět) a III, 491: λόγος ἀφηγηματικός...ὑπ' ὅψιν ἐναργῶς ἄγων τὸ δηλούμενον (popisný jazyk...jasně přinášející před zrak objasňovaný předmět).

¹²⁸ Becker (1992: 9)

a čtenářem, a je tedy jasné, že pojem *ὅψις* zde není použit v doslovném významu, ale jako metafora.

Dvěma přednostmi ekfráze jsou *σαφήνεια* (srozumitelnost) a *ἐνάργεια* (živost). Autor jich při popisování docílí tím, že používá styl, který čtenáře (posluchače) neruší, takový, který k sobě nepřitahuje přílišnou pozornost nebo čtenáři připomíná, že to, co vidí, je vytvářeno pomocí slov. Takový styl pak podává relativně srozumitelný, nezastíněný pohled na zobrazovaný jev. Velmi výstižně to vystihl svojí definicí Afthonios¹²⁹:

ὅλως ἀπομιμεῖσθαι τὰ ἐκφραζόμενα πράγματα
Úplně napodobovat popisované jevy.

K transparentnosti v ekfrázi podle Ailia Theóna přispívá i potřeba explicitní interpretace¹³⁰:

ψιλὴ τῶν πραγμάτων ἐστὶν ἡ ἀπαγγελία
Vyprávění látky je holé.

Při popisu autor podporuje posluchače, aby iluzi akceptovali a nevěnovali přílišnou pozornost prostředku popisu (jazyku) a zkušenosti zprostředkovatele (autora)¹³¹.

5. 3. 2. Popis jako interpretace

Popis činí z posluchačů diváky. V tom se shodují Ailios Theón s Hermogenem, protože Hermogenés píše¹³²:

¹²⁹ Spengel (II, 47)

¹³⁰ Spengel (II, 119)

¹³¹ Becker (1992: 10)

¹³² Spengel (II, 16)

δεῖ γὰρ τὴν ἐρμηνείαν διὰ τῆς ἀκοῆς σχεδὸν τὴν ὅψιν μηχανᾶσθαι
Je nutné, aby styl téměř vytvořil pohled skrz poslech.

U Ailia Theóna podobně nacházíme¹³³:

ἐνάργεια τοῦ σχεδὸν ὁρᾶσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα
Jasnost, (že lze) téměř vidět popisované jevy.

Při popisu je nutné, aby autor počítal s reakcí čtenáře a zahrnul do ní jeho emoce a názory, aby pouze nepopisoval viditelný vzhled díla a svět, jaký reprezentuje¹³⁴. Někteří autoři dokonce čtenáři říkají, jaké by jeho emoce měly být¹³⁵.

Oběma způsobům pojetí ekfrazy je společná podpora čtenáře (posluchače), aby si sice uvědomoval svůj vztah k autorovi díla a jazyku popisu, ale nespolehal se pouze na samotný popis a sám přispěl vlastní zkušeností a interpretací. Akceptování iluze publikem je doprovázené vědomím zdroje popisu a jeho provedením, vědomím kontextu a výsledkem iluze¹³⁶.

Za zmínku také stojí definice pojmu ἔκφρασις (latinsky *descriptio*), kterou nalézáme u anonymního autora latinského díla o rétorice *De oratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, které se řadí do období 1. stol. př. n. l.¹³⁷:

Descriptio nominatur, quae rerum consequentium continet
perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem.

Popisem se nazývá jasný a zřetelný, vážný výklad, který zachovává souslednost jevů.

¹³³ Spengel (II, 19)

¹³⁴ Becker (1992: 12)

¹³⁵ Becker (1992: 18)

¹³⁶ Iluze, že jsme skutečnými diváky a ne pouhými posluchači.

¹³⁷ *Ad Herennium IV*, 39, 51

Jak je vidět, tato definice je velmi podobná těm, se kterými jsme se setkali u řeckých rétorů na str. 38. To nás může přivést na myšlenku, že všechny tyto definice mohly vycházet ze stejného helénistického pramene, který se nám bohužel nedochoval¹³⁸.

5. 4. Slavné popisy uměleckých děl u starověkých autorů

Předmět popisu v literárním díle může být velmi rozdílný. Může se týkat míst (například popisy krajiny, zahrad, ostrovů, řek a měst)¹³⁹, dob, postav, oslav, událostí nebo výtvarných děl obecně (mezi ně patří i stavby)¹⁴⁰. Některými ze slavných popisů byl Filostratos starší inspirován při svých vlastních popisech a většinu z nich jistě znal, v jeho díle je vidět například inspirace Homérem, Hésiodem, Pindarem, Sofokleem, Eurípidem, Xenofóntem a Lucretiem. Co se týče řecké literatury, již jsem zmínila slavný popis Achilleova štítu v osmnácté knize *Íliady*, který je nejstarším popisem uměleckého díla, který se dochoval (18.478-608). U Homéra v *Íliadě* pak ještě nalezneme popis Agamemnonova krunýře (11.19-28) a pláště (11.32-40) a Nestorova poháru (11.632 f). V 10. knize *Odyseie* je popis Aiaie, ostrova kouzelnice Kirky, a ve 13. knize popis Ithaky. V Hésiodově básni *Κατάλογος γυναικῶν*¹⁴¹ (*Seznam žen*) se zachovala epizoda pod názvem *Ἀσπίς* (*Štít*), ve které se líčí Hérakleův boj s lupičem Kyknem. Největší část epizody zabírá popis Hérakleova štítu, ze kterého je patrné, že jde o napodobení Achilleova štítu v *Íliadě*.

¹³⁸ Rejano (2003: 65)

¹³⁹ Při popisování míst byl velmi oblíbeným námětem *locus amoenus*.

¹⁴⁰ U všech řeckých rétorů, které jsem doposud uvedla, jsou náměty pro *ἐκφρασις* *πρόσωπα*, *πράγματα*, *τόποι*, *χρόνοι*. U Ailia Theóna navíc nalezneme *τρόποι*, Hermogenés má *καιροί* a Afthonios *ἄλογα ζῶα καὶ πρὸς τούτοις φυτά*. Nikolaos z Myry uvádí i *πανηγύρεις*, *ἀγάλματα καὶ εἰκόνες*.

¹⁴¹ Báseň se dochovala ve zlomcích, obsahovala výklad genealogií urozených řeckých rodů, které pocházely od heroín, s nimiž se spojili bozi. Rodokmeny byly občas zpestřeny epickým vyprávěním a jedním z nich byla báseň *Aspis*.

V 5. stol. př. n. l. žil filozof Kebés, přítel a žák Sókratův¹⁴², kterému Diogenés Laërtios přisoudil autorství tří dialogů, mezi něž patří i dialog *Πίναξ* (*Obraz*)¹⁴³. V dialogu spolu rozmlouvají Kebés a Gerundios a v alegorické formě jsou v něm podávány různé způsoby lidského života, jsou zde vyjádřeny populární kynicko-stoické názory na výchovu a lidský život. Svět je zobrazen jako velká hora, na jejímž úpatí ze země vylézají lidští tvorové, kteří se vydávají na cestu vzhůru za poznáním pravdy a dosažením nesmrtelnosti¹⁴⁴. Apollónios Rhodský v básni *Ἀργονναυτικά* (*Argonautika*) popisuje plášť, jenž Iásonovi zhotovila Pallas Athéna a který byl vyzdoben řadou (převážně mytologických) scén (1.730 f.). U Pausania najdeme popis proslulých maleb v Pestrém sloupořadí (*stoa poikilé*) v Athénách (I, 15), Apollónova trůnu v Amyklách (III, 18, 7-19), slavné Diovy sochy v Olympii (V, 11) a Kypselovy truhly v Hérině chrámu (V, 17-19). Dílo, které je přisuzováno Filostratovi mladšímu a bývá označováno *Imagines 2*, obsahuje popis sedmnácti obrazů, Kallistratovo dílo obsahuje třináct popisů soch a jeden popis obrazu.

V římské literatuře najdeme u Catulla epyllion o svatbě Pélea a Thetidy (68), jehož polovinu zabírá nádherný popis koberce s vytkaným obrazem Ariadny na Naxu. Vergilius má v díle *Aeneis* popis Junonina chrámu v Karthagu (1.441-93), Kloanthova pláště, Didoniny fresky, Daidalových soch, Aeneova štítu, Palladina bandalíru, Apollonova chrámu a sloupové Danay.

5. 5. Popis uměleckých děl v řeckém románu

Řecký román se ve druhém století n. l. nacházel v období svého největšího rozkvětu. V románech nalézáme množství zajímavých

¹⁴² Kebés se objevuje v Platónově dialogu *Faidón*, patřil k přátelům, kteří rozmlouvali se Sókratem před jeho smrtí.

¹⁴³ Tento dialog ovšem od něho nepochází.

¹⁴⁴ Existuje legenda, podle které je tento dialog inspirován skutečným obrazem, jenž se nacházel v Kronově chrámu v Athénách nebo Thébách a zobrazoval celý vývoj lidského života.

popisů, které slouží různým účelům a mají různé funkce. Někde fungují jako pouhé odbočky a neleží na nich hlavní osa příběhu, jinde uvádí vyprávění a příběh jimi začíná, velmi často plní v příběhu strategickou funkci a pomáhají rozvíjet vyprávění nebo třeba plní funkci zástupných symbolů.

5. 5. 1. Longos

Longos má v prologu svého románu *Τὰ κατὰ Δάφνιν καὶ Χλοήν* (*Dafnis a Chloé*) popis krásné malby ve svatyni nymf na ostrově Lesbos, kterou autor (vypravěč) příběhu objevil při lovu. Malba zobrazovala ženy s novorozеныmi dětmi, ženy, které zabalují miminka do plenek, zvířata, jež robátka kojí a pastýře, kteří se nemluvnat ujímají, dále schůzky milenců, nájezd lupičů a vpád nepřátel. V celém románu najdeme i na jiných místech velké množství popisů soch nebo dalších maleb. Sled Longových popisů může být interpretován jako symbolický obraz náboženské cesty, popisy soch božstev v jeho románu nejsou pouhými popisy výtvarných děl, ale spíše popisy kultovních objektů¹⁴⁵. Scény na obraze jsou zde předpovědí děje románu.

5. 5. 2. Achilleus Tatios

Achilleus Tatios v osmi knihách svého románu *Τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφόντα* (*Příhody Leukippy a Kleitofónta*) vypráví o dobrodružství milenců, kteří putují po cizích zemích. Stejně jako Longův román i tento začíná popisem obrazu. Obraz představuje únos Europé a v tomto případě je popis uměleckého díla podstatnou částí vyprávění. Setkávají se totiž před ním dvě postavy a na jeho základě zapředou konverzaci o všemohoucnosti lásky, která přivede jednu z postav (Kleitofónta) k vyprávění příběhu o jeho životě, jenž pak

¹⁴⁵ Dubel (1990: 108)

vytvoří román. Popis obrazu je zde vhodným úvodem k vyprávění příběhu a je zároveň symbolem dalšího dějového vývoje románu.

5. 5. 3. Xenofón z Efezu

Xenofón z Efesu napsal román *Ἐφεσιακά (Příběhy efeské)*, neboli *Vyprávění o Anthei a Habrokomovi z Efesu*, který líčí rozmanité příhody manželského páru, jež jsou běžné i v osudech jiných hrdinů řeckého románu. Popisem, který nás zajímá, je popis zlatého svatebního lože hrdinů (Antheie a Habrokoma), pokrytého přikrývkami a ozdobeného babylónským baldachýnem, na kterém byla zobrazena láska Área a Afrodité (I, 8). Na jedné straně baldachýnu byli skotačící Erótové, někteří z nich posluhovali Afrodítě, jiní se projížděli na pštrosech, vili věnce nebo přinášeli květy. Na druhé straně byl Arés, oblečený ne ve zbroji, ale v lehkém vlněném plášti, kterého vedl Erós s hořící pochodní.

Popis jemně zdůrazňuje podařenou proměnu Área díky Erótovi, kdy se božský válečník přeměnil v milovníka. V tomto případě je popis plastickou ilustrací sledované metafory, která prochází začátkem textu. Erós se mstí Habrokomovi za jeho *hybris*, protože Habrokomés odmítl uznávat Eróta jako božstvo, pohrdal jím a tvrdil, že se mu nikdy nepodřídí (I, 2, 9; 3, 1; 4). V takovýchto typech románů mají zjevně popisy uměleckých děl svoji důležitou funkci, nemohou být považovány pouze za jednoduché ozdobné exkurzy¹⁴⁶.

5. 5. 4. Héliodóros

V Héliodórově románu *Αἰθιοπικά* nalezneme ve třetí a páté knize dva krásné popisy. Ve třetí knize (III, 4, 2-5) kněz Kalasíris popisuje umělecký opasek, který nosila hrdinka Charikleá. Ta jela na voze taženém spřežením bílých volů a dlouhý, rudý chitón měla stažený

¹⁴⁶ Dubel (1990: 109)

opaskem, který byl vrcholným dílem umělce, jenž jej stvořil a už jej nikdy nepřekoná. Opasek se skládal ze dvou propletených hadích těl, jejichž ocase se spojily na dívčíných zádech. Hadi byli stvořeni ze zlata, které použitím zvláštní techniky zčernalo. Tento popis má v daném případě pouze funkci exkurzu.

V páté knize pak najdeme popis prstenu s krásným ametystem, ve kterém je vyryta pastýřská scéna chlapce pasoucího ovce (V, 13-14). Tento prsten dává Kalasíris Nausikleovi jako výkupné výměnnou za Charikleu. Kalasíris předtím obětoval Hermovi a předem si připravil královský prsten, který při oběti jako by vytáhl z ohně. To vzbudilo dojem, že prsten seslal Nausikleovi bůh. Zde je popis prstenu součástí většího rámce sledu událostí. Mystifikace, kterou Kalasíris provedl, extrémně zvyšuje hodnotu výkupného, celé „divadlo“ také slouží Nausikleovi k ospravedlnění pro přijetí obchodu¹⁴⁷.

5. 6. Ekfrazie v díle Filostrata staršího

Ani slovní vyprávění, ani výtvarná nehybnost nemůžou plně reprezentovat bytí. Ani slova, ani sochy si nemůžou absolutně činit nároky na konstantnost, stabilitu nebo pravdu. Úkolem autora při popisu výtvarných děl není pouze podat zprávu o díle, ale prezentovat je v náležité podobě a hrát si s ním. Otázkou, do jaké míry Filostratos onu tezi naplnil, se budu zabývat v této kapitole.

Filostratovy „obrazy“¹⁴⁸ jsou primárně adresovány zvědavému a chytrému, ale sotva desetiletému chlapci, kterého doprovází skupina starších, ne právě mimořádně bystrých jinochů. *Images* proto mají fiktivní pragmatický kontext prohlídky s průvodcem, něco na způsob starověké školní návštěvy sbírky umění¹⁴⁹. Jak ve svém úvodu k *Images* podotýká Arthur Fairbanks, Filostratos má tendenci „hovořit

¹⁴⁷ Dubel (1990: 102)

¹⁴⁸ Otázkou, zda se jednalo o popis skutečných nebo fiktivních děl jsme se zabývali ve třetí kapitole.

¹⁴⁹ Beaujour (1980: 30)

o obrazech téměř, jako by byly díly literárního umění. Scéna nebo scény jsou popisovány pro příběh, který vyprávějí a pro citovost, kterou v tomto příběhu vyjadřují¹⁵⁰. Podle Filostrata spočívá dokonalost obrazu v efektivním zobrazení a vykreslení charakteru, v dojemnosti situace nebo ve hře emocí, které obraz reprezentuje.

U většiny obrazů funguje kognitivní prvek, protože obrazy představují scény, které posluchač (čtenář) zná z řecké mytologie a z poezie¹⁵¹. Je zde tedy limitována potřeba podrobného popisu, protože posluchač (čtenář) má již ve své paměti „mentální obraz“ scény a jejích protagonistů. Slovní obrazy tedy pouze „přízpůsobují“ a přenášejí do prózy velmi známé poetické texty a slouží tak k oprášení kulturních symbolů známých z básní, které se všichni vzdělaní muži naučili nazpaměť.

Ve Filostratových *Images* je neustále kombinována ekfráze s interpretací popisovaných scén¹⁵², obzvláště pokud už byly přejaty z poezie, bylo třeba, aby dávaly smysl. Obraz (fiktivní vizuální objekt), současný a kondenzovaný, sděluje etická poselství v symbolické podobě, jeho obrazy tak vlastně mají alegorickou funkci. Samozřejmě také slouží pedagogickému účelu¹⁵³: mají za cíl vzdělávat morální vědomí pomocí zrakových vjemů. Na rozdíl od jiných popisně-didaktických textů, *Images* popisují představy z tohoto světa, a ne spíše apokalyptické nebo jiné světské vize. Jsou na nich ztvárněny opravdové obrazy a ne halucinace nebo duševní osvětlení, která se autorovi zdála ve spánku nebo stavu extáze. Jsou jednotlivými fázemi prohlídky s průvodcem, jakýmsi vypracovaným katalogem výstavy.

¹⁵⁰ Fairbanks (1931: XV)

¹⁵¹ O vyprávění mýtů dětem matkami a chůvami viz Platón, *Ústava*, 377 a-c.

¹⁵² V díle se objevují dvě vrstvy. Tou jednou je popis obrazů a tou druhou je jejich interpretace a krášlení, Lesky (1940: 41).

¹⁵³ *Paideia* byla společným cílem představitelů druhé sofistiky, nemohla tedy chybět ani ve Filostratově díle. Obrazy vytvářejí edukativní model, který slouží k přenesení znalostí z literární tradice a výtvarného umění z období klasického Řecka vlastních sofistovi, k jeho posluchačům (čtenářům). Také Lúkiános se neustále ptá svého posluchače (čtenáře) na význam popisovaného a nenechá jej v žádném případě tápat, Rejano (2003: 70-71).

Je třeba zdůraznit, že literární popisy zůstávají celkem skryté a postrádají smysl pro ty, kteří neznají příběh, jenž se za nimi skrývá a kulturní hodnoty, které ztělesňují, proto zřejmě Filostratos cítí potřebu jejich interpretace¹⁵⁴. V tomto směru je však u Filostrata cítit určité napětí mezi přáním nechat obrazy, aby mluvily samy za sebe a otestovaly tak chytrost publika a mezi potřebou přivést publikum k detailnímu porozumění každého obrazu. Tato tenze je obzvláště evidentní u popisů krajiny, které na povrchu představují ohromující sled jednotlivých postřehů, ale při bližším prozkoumání odhalují nezbytný pořádek a jednotu. Vše působí, jako by Filostratos vykonal u každého obrazu „prohlídku s průvodcem“ a mohl tak kontrolovat, co vidí a sled, v jakém vše vidí, a tak všichni viděli obraz ve stejném směru jako on¹⁵⁵.

Při srovnání ekfráze u Filostrata staršího, Filostrata mladšího a Kallistrata je patrné, že sice pokračují směrem, který nastínil první z nich¹⁵⁶, ale na rozdíl od něho se v jejich díle nesnoubí výtvarný jazyk s literárním, chybí jim Filostratova svěžest, zůstávají jakoby zkameněli tam, kde on si s popisy hraje, až působí jako živé. Jejich popisy jsou příliš schematické, pouze napodobují strnulou stavbu scholastických modelů, nepojali volně odkaz klasických autorů¹⁵⁷.

Ve Filostratově díle *Život Apollónia z Tyany* má ἔκφρασις zcela jiný charakter, protože popis už zde není samotnou podstatou díla a není sjednocujícím prvkem kompozice, ale je jedním z menších literárních prostředků a žánrů v rámci jiného, většího, kterým je biografie. V díle najdeme ekfrázi u popisů dvou soch, jedna představuje Tantala a druhá známého atleta Milóna z Krotónu. Oba popisy jsou na rozdíl od těch v *Images* dost odlišné, slouží obsahovému námětu, pomáhají při charakteristice postav a jsou

¹⁵⁴ Beaujour (1980: 30-33)

¹⁵⁵ Beall (1993: 353)

¹⁵⁶ Výchozím bodem u obou autorů jsou umělecké předměty, u Filostrata mladšího jsou to obrazy, u Kallistrata sochy (s jedinou výjimkou, kterou je popis číslo 14, popis Athamantova obrazu).

¹⁵⁷ Rejano (2003: 71-72)

ve velké míře alegoriemi. Tantalův popis je neobvyklý v tom, že bůh zde funguje jako jakýsi „číšník“ přátelství, objevuje se s pohárem v ruce, ze kterého se pije na znamení bratrství. Popis je vložen do úst indického učenice při Apollóniově cestě po Indii, kde je Tantalos symbolem přátelství. Atletovu sochu interpretuje Apollónios ve vztahu ke znalostem vývoje řeckého sochařství a tradiční řecké symboliky. Mitra, kterou Milón nese, granátové jablko a diskos ukazují na Héřiny atributy, charakteristický vzhled jeho prstů (patrná je určitá ztuhlost), nemá nikterak předvídat atletovy pevné svaly na prstech, ale značí malou zkušenost a zručnost sochařů archaického období. Oba tyto popisy se nevyznačují takovou volností, jakou nalézáme v díle *Imagines*, protože oba slouží stejnému sofistickému účelu, tzn. vyjadřují autorovy estetické a kulturní ideály¹⁵⁸.

6. PŘEKLADY VYBRANÝCH POPISŮ

Ve své práci se věnuji překladům popisů obrazů, které zobrazují známé mytologické příběhy. Překlady nejsou přísně filologické, aby byly přijatelné pro moderního čtenáře. Rozdělila jsem například dlouhé věty na kratší úseky a někde jsem mírně pozměnila modalitu nebo vid, abych respektovala přirozený charakter českého jazyka.

6. 1. Faëthón (I, 11)

(1) Zlaté jsou slzy Héliadoven. Příběh říká, že kanou kvůli Faëthontovi, neboť tento Héliův syn se pro svoji vášeň ve vozatajském řízení odvážil nastoupit do otcova vozu. Protože neudržel opratě, stalo se mu neštěstí a spadl do vod Éridanu¹⁵⁹ - to však moudří muži považují za přemíru ohnivého prvku¹⁶⁰ - ale pro básníky a malíře jsou to pouze koně a vůz.

¹⁵⁸ Rejano (2003: 69-76)

¹⁵⁹ Mýtický tok na dalekém západě poblíž konce světa, kde žily Héliovy dcery. Později byl badateli ztotožněn s řekou Rhonou nebo Pádem, které leží na cestách, jimiž se k Řekům jantar dostal ze Severního a Baltského moře.

¹⁶⁰ Lucretius 5.392 ff.

Nebe upadá ve zmatek. **(2)** Pohled, noc z polední oblohy vyhání den a sluneční kotouč, jenž se valí k zemi, s sebou táhne hvězdy. Hóry utíkají do tmy, která jim jde vstříc, opustivše svá místa před branami. Koně setřásli jho a zběsile pádí dál. Země umdlévá a zvedá ruce k nebi, protože se na ni valí nespoutaný oheň. Mladík padá z vozu a řítí se dolů, vlasy mu hoří a hrud' doutná. Spadne do řeky Éridanu a propůjčí toku mýtický příběh. **(3)** Neboť labutě v okolí vydávající sladké tóny budou o mladíkovi zpívat. Hejna labutí se zvednou, budou zpívat Kaÿstru a Istru¹⁶¹ a nebude žádného místa, které by tento příběh neslyšelo. Lehounkého Zefyra, který má oltáře na okraji cesty, využijí k písni. Říká se totiž, že se Zefyros s labutěmi dohodl na společném žalozpěvu. Opravdu je to tak, neboť je mezi ptáky a podívej se, že na ně hraje jako na hudební nástroj. **(4)** Ženy na břehu ještě nejsou zcela změněny ve stromy. Povídá se, že Héliovy dcery se, ze zármutku nad bratrem, proměnily ve stromy a roní prý slzy. Malba to ví, protože klade kořeny až do konečků jejich prstů u nohou. Některé jsou stromy až do pasu, jiným už větve dosáhly až do rukou. Běda, vlasy se už staly korunami topolů. Běda, slzy již jsou zlaté. Příval slz v očích se blýská v jiskrných panenkách a jako by přitahoval sluneční paprsky, slzy na tvářích se třpytí na jejich červeni. Avšak kapky stékající po hrudi jsou již zlatem. **(5)** Také řeka žalostně naříká, vynořuje se z vířícího toku a poskytuje své lůno Faëthontovi – neboť vypadá, že se jej chystá přijmout a brzy sklídí i slzy Héliadoven¹⁶². Vánek a chlad, jež vydává, totiž promění kapky z topolů v kámen. Řeka je chytí, až budou padat a ve svých čirých vodách je zaneše až k barbarům sídlícím u Ókeánu¹⁶³.

¹⁶¹ Labutě prý trávily léto na řece Kaÿstru v Lýdii a zimu na řece Istru (dolní tok Dunaje).

¹⁶² Ve starověku byl jantar pokládán za „slzy Héliových dcer“.

¹⁶³ Dnešní krajina okolo Severního a Baltického moře.

6. 2. Ariadné (I, 15)

(1) Asi jsi od své chůvy slyšel, že Théseus jednal nečestně - ačkoliv někteří říkají, že to neučinil ze zlého úmyslu, ale z Dionýsova popudu - protože zanechal spící Ariadnu na ostrůvku Dia¹⁶⁴. Chůvy se totiž vyznají ve vyprávění takovýchto příběhů a roní nad nimi slzy, kdykoliv chtějí. Nemusím tedy říkat, že Théseus je ten na lodi a Dionýsos ten na souši, ani tě nebudu jako nevědoucího upozorňovat na dívku na skalách, která tam sladce spí. **(2)** Nestačí jen chválit malíře za věci, za které by i někdo jiný byl chválen, protože je pro každého snadné namalovat Ariadnu půvabnou a Thésea krásného. Existuje i bezpočet Dionýsových symbolů pro ty, kteří jej chtějí namalovat nebo vytesat, a když je dotýčný jen málo vystihne, získá boha. Dionýsovým symbolem je totiž věnec z trsů břečťanu, i kdyby bylo provedení špatné. I roh vyrážející ze skrání ukazuje na Dionýsa a také leopard, byť je vidět jen trochu, je symbolem boha. Avšak jediným znakem tohoto Dionýsa je láska. Květované roucho, thyrsy a jelení kůže jsou odhozeny jako nepatřičné, dokonce ani bakchantky nehřmotí na činely a satyrové nehrají na flétnu. Také Pan zanechal divokého tance, aby nerušil dívčin spánek. Oblečený v nachovém plášti a s vlasy ozdobenými růžemi jde Dionýsos k Ariadně „opilý láskou“, jak říká Téjský¹⁶⁵ básník bezhlavě zamilovaným. **(3)** Také Théseus je zamilovaný, ale pro kouř stoupající z Athén už Ariadnu nezná a ani ji nikdy neznal. Tvrdím, že již zapomněl i na labyrint a nemohl by říci, proč plul na Krétu, pouze hledí na to, co je před přídílí. Podívej se na Ariadnu, spíše však na to, jak spí. Její hrud' je obnažena až k pasu, její šíje zvrácena nazad a odhaluje něžné hrdlo, je vidět celá pravá paže. Druhá ruka ale leží na plášti, aby ji vítr nezahanbil. Dionýse, jak líbezný a sladký je její dech. Jestli voní po jablkách nebo hroznech poznáš, až ji políbíš.

¹⁶⁴ Starověký název ostrova Naxu.

¹⁶⁵ Anakreón, *Frag. 21*, in: Edmonds, *Lyra Graeca II*, L. C. L.

6. 3. Pásifaé (I, 16)

(1) Pásifaé je zamilovaná do býka a prosí Daidala, aby na zvíře vymyslel nějakou vábničku a ten vyrobí dutou krávu, velmi podobnou krávě ze stáda, na kterou je býk zvyklý. Co se z jejich spojení zrodilo, je zřejmé z podivně smíšené přirozenosti Mínótaurova vzhledu. Jejich spojení zde sice není namalováno, ale je zde Daidalova dílna. Okolo ní stojí sochy. Některé z nich mají pouze načrtnutou podobu, jiné jsou už dokončené, mají již nakročeno a slibují chůzi¹⁶⁶. Na toto sochařství před Daidalovými časy ještě nepomyslelo. Sám Daidalos je zde zobrazen jako Attičan s velmi moudrým vzhledem a chytrým pohledem. Také jeho oděv je attický, neboť je oblečen v obyčejném ošuntělém krátkém plášti a je namalován bez obuvi, což je typický způsob oblékání Attičanů¹⁶⁷. **(2)** Sedí před kostrou krávy a za pomocníky při stavbě zařízení si bere Eróty, aby mu přidali také něco z Afrodité. Erótové, kteří otáčejí vrtákem, jsou, chlapče, dobře zřetelní, stejně jako, u Dia, ti, kteří teslou vyhlazují ještě neupravené části krávy a ti, kteří měří symetrii, na níž stojí řemeslo. Avšak Erótové s pilou překračují veškerou znalost a dovednost v technice malby a použití barev. **(3)** Podívej se! Pila vstoupila do dřeva a již jím prostupuje, Erótové ji vedou, jeden ze země a druhý z lešení¹⁶⁸, oba se vzpřimují a naklání vpřed. Považujme tento pohyb za střídavý. Jeden se skloní, aby se pak zvedl a druhý se zvedne, aby se pak zase sklonil. Ten na zemi natáhne do prsou vzduch, ten ve výšce naopak naplní vzduchem břicho, zatímco pevně tlačí oběma rukama dolů. **(4)** Pásifaé je venku u dobytčí stáje a upřeně se dívá na býka. Myslí si, že ho k sobě přitáhne svým vzhledem a božsky zářícím rouchem, jež předčí každou duhu. Dívá se bezradně, protože ví, koho miluje a touží zvíře obejmout. To si jí ale vůbec nevšímá a dívá se na krávu ze svého

¹⁶⁶ O Daidalových sochách se říkalo, že byly tak dokonalé, že chodily a dokonce i mluvily. Viz Eurípides, *Hecuba*, 838.

¹⁶⁷ Viz příloha VI.

¹⁶⁸ Viz příloha VII.

stáda. Býk je namalovaný jako hrdý vůdce stáda, má krásné rohy a je bílý, má již nakročeno, má velký lalok a mohutný krk a vesele se dívá na krávu. Kráva je celá bílá s černou hlavou, volně pobíhá a býka odmítá, protože skáče jako dívka, když se vyhýbá dotěrnosti milence.

6. 4. Bakchantky (I, 18)

(1) Zde jsou, chlapče, namalovány výjevy z pohoří Kithairónu – průvody bakchantek, skály porostlé vínem, šťáva vytékající z révových hroznů a země, jak obohacuje půdu mlékem. Podívej, tady se pne břečťan, hadi jsou vztyčení a ze stromů thyrsovníku kape, myslím, med. Hle, tato jedle ležící na zemi je znamením velkého činu žen z Dionýsova popudu. Spadla poté, co bakchantkám setřásla Penthea ve lví podobě. Pentheova matka a její sestry trhají kořist na kusy. Sestry mu trhají ruce, zatímco matka vleče syna za vlasy. Dokonce bys mohl říci, že vydechují bakchický výkřik¹⁶⁹. Sám Dionýsos stojí s tváří zrudlou hněvem na místě, odkud může scénu pozorovat. Ženy uvrhl do bakchického šílenství. Ty vůbec nevidíš, co činí, a kdykoliv je Pentheus prosí, říkají, že slyší lví řev. **(2)** Toto se tedy děje na hoře, ale tady v popředí obrazu jsou Théby s Kadmovým palácem, žalostný nářek nad kořistí a příbuzní skládající části mrtvol, aby mohly být zachráněny alespoň pro pohřeb. Vedle leží Pentheova hlava, už není pochyb, že je to on. Jeho hlava je tak krásná, že dokonce i v Dionýsovi vzbudí soucit – je velmi mladá s něžnou bradou a rusými vlasy, které nepokrývá ani věnec z břečťanu nebo svlačce, ani větévky révy, jež nerozcuchala ani flétna nebo bakchické šílenství. Z vlasů získával svoji sílu, a proto i vlasy sílily. Byl však šílený v tom, že nenásledoval Dionýsa v šílenství. **(3)** Musíme mít také soucit se ženami. Tehdy na Kithairónu si nebyly vědomy skutečností, jež se teď dozvídají. Nejenže je opustilo jejich šílenství, ale i síla, kterou při něm měly. Vidíš, jak plné zápasu padá po Kithairónu a rozeznívají na něm ozvěny,

¹⁶⁹ Euios je jedno z Dionýsových epitet, odvozené z křiku bakchantek (εὐοῖ).

zde však stojí na místě a uvědomují si, co v šílenství provedly. Klesají k zemi, jedna si opírá hlavu o kolena, druhá o rameno, zatímco Agaué touží obejmout syna, ale váhá se ho dotknout. Synovu krev má rozmazanou po rukou, tváři a na obnaženém poprsí. **(4)** Jsou zde i Harmoniá a Kadmos ale už ne v podobě, jakou měli dříve. Od stehů dolů jsou z nich již hadi a obrůstají šupinami. Pryč jsou nohy a boky a proměna pokračuje směrem vzhůru. Oba jsou zděšení a vzájemně se objímají, jako kdyby je zbylé části těl neměly opustit, když je budou držet.

6. 5. Midás (I, 22)

(1) Satyr spí. Mluvme o něm potichu, aby se neprobudil a nezničil výjev, na který se díváme. Midás jej, jak vidíš, chytil za pomoci vína ve Frygii, přímo v těchto horách. Vínem totiž naplnil pramen, u kterého satyr leží a pak jej mohutně přiléval, když satyr spal. Vášně, s jakou satyrové tančí, je sladká a stejně příjemné je jejich uličnictví, když se smějí. Tato vznešená stvoření jsou oddána lásce a podmaňují si lidské ženy obratným lichocením. Ještě je o nich třeba říci toto: na malbách jsou malováni jako silná stvoření s horkou krví, dlouhýma ušima a s hubenými bedry, jsou neustále bezstarostní a mají koňské ocasy.

(2) Midova kořist je zde sice namalována stejně jako oni, avšak tento satyr spí a kvůli vínu ztěžka dýchá jako opilý. Vždyť vypil pramen snadněji než někdo jiný pouhý pohár. Nymfy tančí a posmívají se mu, že usnul. Podívej se na Midu, jak je líbezný a netečný. Stará se o svoji čelenku a kadeře, v ruce má thyrsos a je oblečen ve zlatém rouchu. Prohlédni si i velké uši¹⁷⁰, pod kterými vypadají jeho sladké oči jako ospalé a mění jejich živost na nečinnost. Malba chce naznačit, že tento

¹⁷⁰ Apollón Midovi přičaroval oslí uši, protože se opovážil tvrdit, že je jeho hudba lepší než Apollónova.

příběh je již znám a byl písemně rozšířen mezi lidmi, protože země nemohla udržet tajemství¹⁷¹.

6. 6. Narkissos (I, 23)

(1) Jezírko zobrazuje Narkissa, malba pak zpodobňuje jezírko a celý příběh o Narkissovi. Mladík, který se nedávno vrátil z lovu, stojí nad jezírkem, touží po sobě samém a miluje svoji vlastní krásu a jak vidíš, zrcadlí se ve vodě. **(2)** Jeskyně, zasvěcená Achelóovi a Nymfám, je zobrazena věrohodně, protože sochy v ní jsou neobratně opracovány z temnějšího kamene. Některé z nich ohlodal zub času, jiné byly otlučeny dětmi pasáků skotu a ovcí, které byly ještě malé a nevnímaly boha. Jezírko není cizí dionýsovskému kultu, protože je Dionýsos zjevil Lénám¹⁷². Je obrostlé vínem, břečťanem a krásnými popínavými rostlinami, jsou tam hrozny vína a stromy, z nichž pocházejí thyrsy. Krásně pějící ptáci se nad ním veselí, každý podle svého tónu. U jezírka vyrostly bílé květy, vypučely kvůli mladíkovi, ale ještě nejsou plně rozkvetlé. Obraz ctí skutečnost, a tak z květů, na které sedá včela, padají kapky rosy. Nevím, zdali byla oklamaná malbou, nebo zdali je třeba, abychom byli oklamáni my a věřili jsme, že včela je skutečná, ale budiž. **(3)** Však tebe, mladíku, neoklamal obraz, ani tě nepřivábily barvy nebo vosk. Zobrazila tě voda, do níž se díváš, ale ty nezpochybňuješ umění jezírka, nevíš, že je třeba kývnout, změnit výraz nebo trochu pohnout rukou a ne stát stále stejně. Chováš se, jako bys právě našel společníka a čekáš na jeho pohyby. Má snad jezírko s tebou rozmlouvat? Tenhle mladík nás vůbec neslyší, je ponořen očima i ušima do vody, a tak my sami budeme vyprávět o tom, co je namalováno na obraze. **(4)** Chlapec stojí vzpřímeně

¹⁷¹ Midovi se pořadilo skrýt velké oslí uši přede všemi kromě kadeřníka, který jej stříhal. Ten sice přísahal, že nic nevyzradí, ale protože jej tajemství velmi tížilo, pošeptal ho do díry v zemi. Rákosí, které na místě vyrostlo, pak příběh vyprávělo pokaždé, když do něj zafoukal vítr.

¹⁷² Jiné jméno pro bakchantky. Souvisí s názvem slavnosti lisování vína (ληνός – vinný lis) konané v Athénách v měsíci *gameliónu*.

a uvolněně. Má překřížené nohy a ruku drží na oštěpu zapíchnutém po své levé straně, pravá ruka opřená o bok jej podepírá a vytváří tak typ postoje s vysazenými hýžděmi a prohnutým levým bokem. Ruka u ohybu lokte zanechává prostor a v ohybu zápěstí vidíme vrásku společně se stínem, který svým koncem zasahuje do dlaně. Linie stínu jsou zkosené, protože prsty jsou ohnuté dovnitř. Nevím, jestli zrychleně dýchá ještě z lovu nebo takto dýchá již z lásky. Avšak oko jistě patří zamilovanému muži, neboť jeho jiskru a přirozenou živost krotí touha, která na ně dosedá. Asi si myslí, že je také milován, protože odraz se na něj dívá stejně, jako on na něj. **(5)** O vlasech by se dalo říci mnoho, kdybychom Narkissa zastihli při lovu, protože vlasy jsou při běhu neustále v pohybu, obzvláště, když je vítr odfoukne, ale i tak by se o nich mělo promluvit. Vlasů je obrovské množství a jsou jakoby zlaté. Některé visí dolů, jiné jsou rozděleny ušima, další spadají do čela a některé se připlétají do vousů. Oba Narkissové vypadají stejně, zrcadlí jeden druhého s jediným rozdílem, že jeden stojí venku na vzduchu a druhý je ponořený v jezírku. Mladík stojí bez pohnutí nad mladíkem stojícím ve vodě, jenž se na něj upřeně dívá a jako by žíznil po jeho kráse.

6. 7. Perseus (I, 29)

(1) Toto není ani Rudé moře, ani zde nejsou Indové, ale Aithiopové a Řek v Aithiopii. Myslím, chlapče, že jsi slyšel o odvážném činu, který tento muž dobrovolně podstoupil kvůli lásce, tedy o Perseově boji, který prý v Aithiopii zabil mořskou příšeru z Atlantova moře chystající se na stáda a obyvatele země. **(2)** Malíř oslavuje tento příběh a lituje Andromedu, že byla vydaná napospas netvorovi. Boj už je skončený, obluda leží natažená na břehu a topí se v potocích krve, z nichž se i moře zbarvuje do ruda, zatímco Erós osvobozuje Andromedu z pout. Ten je jako obvykle zobrazen s křídly, ale zde, což není obvyklé, je

ztěžka oddechujícím mladíkem¹⁷³, ukazujícím tak následky své námahy. Neboť Perseus se před obtížným činem pomodlil k Erótovi, aby přišel a vrhl se s ním na netvora. Erós vyslyšel Řekovy modlitby a přišel. **(3)** Dívka je líbezná, protože ačkoliv je z Aithiopie, má bělostnou kůži¹⁷⁴, a její vzhled je velmi půvabný. Lýdskou dívku by překonala v ladnosti, attickou ve vznešenosti a spartskou ve zdatnosti. Okolnosti ještě umocňují její krásu. Zdá se, že nevěří, její radost se mísí se strachem, dívá se na Persea a posílá mu úsměv. Ten od ní leží nedaleko v konejšivé a líbezně vonící trávě a pot z něho kape na zem. Gorgoninu hlavu má schovanou, aby se lidé při pohledu na ni neproměnili v kámen. Mnoho pastýřů přišlo, aby mu nabídli mléko a víno k pití, příjemní Aithiopané se zvláštní barvou a divokým úsměvem. Dávají najevo svoji radost a většina z nich si je velmi podobná. **(4)** Perseus s radostí přijímá jejich dary a opíraje se o levý loket, zvedá hrud', jež se mu dme námahou. Dívá se na dívku a nechává vlát ve větru purpurový plášť potřísněný kapkami krve, které tam při zápase netvor vydechl. Budte sbohem, Pelopovy děti, při srovnání vašich ramen s Perseovým. Jemu totiž, už krásnému a ve tváři zdravě červenému, námaha přidala na kráse a také mu naběhly žíly, což se stává, když se zrychlí dech. Od dívky získává velký vděk.

6. 8. Hippolytos (II, 4)

(1) Divoké zvíře je plodem Théseovy kletby. V podobě bílého býka zaútočilo na Hippolytovy koně rychlostí delfínů, ale proti mladíkovi přišlo z moře neprávem. Mladíkova nevlastní matka Faidra si totiž o něm vymyslela nepravdivé tvrzení, že je do ní Hippolytos zamilován, ve skutečnosti se však do mladíka zamilovala sama. Théseus oklamán pomluvou seslal na syna kletbu, kterou zde vidíme. **(2)** Vidíš, že koně

¹⁷³ V 5. a 4. stol. př. n. l. byl Erós často zobrazován jako mladík, zatímco v helénistickém a římském období byli Erótové okřídlenými dětmi, viz příloha VII.

¹⁷⁴ Podobně bílá je Charikleia v Héliodórově románu *Aithiopika* ze 4. stol. n. l.

nedbají jha, zdvívají svobodnou hřívu a nedupou jako vznešená a rozumná zvířata, ale přemoženi strachem a hrůzou skrápí planinu pěnou. Jeden se v běhu otočil proti zvířeti, druhý na zvíře vyskočil, další se na něj dívá podezřívavě, čtvrtý se pohybuje směrem do moře, jako by zapomněl na sebe a souš. Koně se zdviženými nozdrami pronikavě ržají, pokud obraz neslyšíš¹⁷⁵. Jedno z kol vozu bylo vytrženo z ojí, protože se na ně vůz položil, druhé opustilo nápravu a běží dál, rotace jím ještě otáčí. Koně druhů jsou také vyděšení a shazují některé druhy ze hřbetů. Kam asi nesou ty, kteří je svírají kolem šíje? **(3)** Ty, mladý muži, vyznávající zdrženlivost, jsi utrpěl od nevlastní matky příkoří a ještě větší nespravedlnosti jsi se dočkal od svého otce, takže dokonce i malba naříká a složila ti jakýsi básnický žalozpěv. Vrcholy hor, na kterých jsi s Artemidou lovil zvěř, si v podobě žen drásají tváře a louky v podobě spanilých mladíků, které jsi nazýval „nedotknutými“, kvůli tobě nechávají vadnout své květy. Nymfy, tvé kojné, se vynořují z pramenů, rvou si vlasy a z prsou stříkají vodu¹⁷⁶. **(4)** Neochránily tě ani tvoje statečnost, ani paže, některé z tvých údů byly urvány, jiné rozdrceny, vlasy jsou ušpiněné a hrud' ještě dýchá, jako by nechtěla duši pustit, oči zírají na zranění. Hle, jeho krása! Nikdo by se nenadál, že bude neporaněná. Ani nyní mladíka neopouští, ale dokonce i předává něco ze sebe ranám.

6. 9. Cassandra (II, 10)

(1) V mužské komnatě leží každý na jiném místě, je tam krev smíšená s vínem, muži na stolech naposledy vydechují a tady je měsídko odkopnuté od muže, který vedle něj lapá po dechu a dívka ve věšteckém rouchu se dívá na sekeru, jež na ni padá – takovýmto způsobem vítá Klytaimnéstra Agamemnóna, který přišel z Tróje. Zatímco jedni zabíjejí ostatní Agamemnónovy druhy opilé tak, že

¹⁷⁵ Toto je jeden z nečetných případů, kdy ekfrazie působí nejen na náš zrak, ale i sluch, viz str. 37.

¹⁷⁶ Takovýmto způsobem nymfy pláčí.

dokonce povzbuzují Aigistha k činu, Klytaimnéstra zabaluje Agamemnóna do pláště, z nějž není úniku a bere na něj sekeru s dvojitým ostřím, která zahubí i velké stromy. Priamovu dceru, Agamemnónem považovanou za velmi krásnou, která zpívala věštby, jimž nikdo nevěřil, zabíjí ještě teplou sekerou. Jestliže budeme, chlapče, tento výjev zkoumat jako divadelní hru, pak se v krátkém čase odehraje velká tragédie, ale jestliže jej budeme zkoumat jako malbu, uvidíš v něm více. **(2)** Podívej se, zde jsou kahany, nositelé světla, protože se události asi odehrávají v noci. Tamhle jsou zlatá měsidla zářivější než oheň a poskytující pití, stoly plné pokrmů, které pojídali královští hrdinové. Avšak žádná z těchto věcí není na svém místě – umírající hosté některé odkopli, jiné byly rozbity a další leží daleko od nich. Poháry, z nichž většina je plná sražené krve, padají z rukou, umírající nemají žádnou sílu, protože jsou opilí. **(3)** Muži padli různým způsobem, jednomu rozřízli hrdlo v okamžiku, kdy něco jedl nebo pil, druhému odsekli hlavu, když se skláněl nad měsidlem, dalšímu usekli ruku nesoucí pohár, jiný prý s sebou stáhl stůl, když padal z lehátka, jiný padl na plece a hlavu, „střemhlav“, jak by řekl básník¹⁷⁷. Jiný nemá o smrti potuchy a další zase nemá sílu prchat, protože ho opilost spoutala jako okovy. Nikdo z padlých není bledý, protože ty, kteří zemrou ovínění, červeň ve tváři neopouští ihned. **(4)** Nejdůležitější místo scény patří Agamemnónovi, který neleží ani na Trójské planině, ani na březích nějakého Skamandru, ale je mezi mladými muži a ženami jako vůl u koryta – neboť po vykonaných činech následuje hostina. Kassandřina postava na obraze je ještě politováníhodnější. Klytaimnéstra nad ní stojí se sekerou, šíleným pohledem v očích, vlajícími vlasy a s drsnou rukou, Cassandra naopak s půvabem a v božském vnuknutí se snaží padnout na Agamemnóna, strhává si ze sebe vínky a jako by jej ochraňuje svým věšteckým uměním. Obracejí oči na sekeru visící nad ní a křičí něco tak žalostného,

¹⁷⁷ Viz II. 5.585 f.

že i Agamemnón, když to slyší, ji zbytkem duše lituje. O těchto událostech bude vypravovat Odysseovi na sněmu duší v Hádu¹⁷⁸.

6. 10. Antigóné (II, 29)

(1) Athénané pohřbí Týdea, Kapanea a jejich druhy, i Hippomedonta nebo Parthenopaia, pokud zde nějací jsou poté, co se dali do boje za získání jejich těl. Avšak Polyneika, Oidipova syna, pohřbí jeho sestra Antigóné, která se v noci vykradla za hradby, ačkoliv bylo vydáno nařízení, že Polyneikés nesmí být pohřben nebo odevzdán zemi, kterou chtěl zotročit. **(2)** Na planině vidíme ležet mrtvoly na mrtvolách, koně, jak padli a zbraně zanechané válečníky. Tady je bažina sražené krve, ze které, jak se říká, má Enýó¹⁷⁹ radost. Pod hradbou jsou pak těla ostatních vojevůdců. Jsou velcí a výškou převyšují ostatní muže, Kapaneus se dokonce podobá obrovi. Je nejen obrovský, ale navíc jej Zeus srazil bleskem, a tak ještě doutná. Antigóné zvedá mrtvolu Polyneika, který je stejně velký jako oni a pohřbí jej u Eteoklova hrobu. Zamýšlí totiž oba bratry usmířit způsobem, který jí zbyl. **(3)** Co můžeme, chlapče, říci o malířových dovednostech? Měsíc vydává očím neuvěřitelné světlo a dívka přemožená strachem již téměř žalostně naříká objímajíc bratra silnými pažemi. Přesto však zadrží pláč, jistě se bojí uší strážných, a ačkoliv chce dávat pozor na vše v okolí, přece když klečí na zemi, její pohled ulpívá na bratrovi. **(4)** Tento výhonek moruše tu, chlapče, vyrašil sám od sebe. Říká se, že to Erínyje¹⁸⁰ ho nechaly vyrašit na hrobě. Když utrhneš jeho plod, ještě dnes z něj prýští krev. Zvláštní je také oheň, který byl zažehnut při pohřebních obřadech. Neboť netvoří jednu velkou masu a jeho plameny se

¹⁷⁸ Viz *Od.* 11.421 f.

¹⁷⁹ Bohyně války, sestra Área, kterého doprovází do bitev. Je stejně krutá jako Arés, čímž se liší od bojovné, ale vznešené bohyně války Pallas Athény.

¹⁸⁰ Tři bohyně pomsty a zlého svědomí, dcery bohyně Gáie, která je zrodila z krve vytékající z rány Úrana, když jej zmrzačil Kronos. Jejich jména byla Aléktó, Tísifoné a Megaira.

nespojují, ale od tohoto místa¹⁸¹ se rozšiřují do různých stran a ukazují, že je nenávist rozděluje i v hrobě.

7. FILOSTRATOVY POPISY A VÝTVARNÉ UMĚNÍ

7. 1. Starověké výtvarné umění

Fresky v Pompejích a Herkulaneu umožňují ověřit reálnost Filostratových popisů. Díky nim víme, že se jeho popisy zakládaly na typech obrazů, které často tvořily výzdobu římských vil. Také vázové malířství je dokladem reálnosti jeho popisů, v tomto typu výtvarného umění se jedná především o potvrzení mytologických zobrazení.

Můžeme však najít i doklady o inspiraci pro popisy krajiny, například na fresce z vily Albani v Římě, která se řadí k druhému pompejskému stylu¹⁸². Na této fresce je zobrazen ostrov se stromy, postavy v popředí, muži na loďkách, budovy a malé kolonády v pozadí. Jeden z Filostratových popisů obrazů, a to sice popis Bosporu (I, 13), je velmi podobný výjevům na této fresce. Ve Filostratově popisu se jedná o výjevy na březích řeky, kdy vše je popisováno pohledem z vody. V popředí jsou rybáři na loďkách, jeden z nich má síť, druhý trojzubec. Daleko vzadu je několik domů, sloupoví a chrám obklopený sloupořadím. Tento jeho popis je velmi podobný výjevům zobrazujícím krajinu na skleněné misce, která je uložena v Museo Cristiano ve Vatikánské knihovně. Na misce, která je datována na konec 3. a začátek 4. stol. n. l., jsou vyryti rybáři se sítěmi a trojzubci, někteří z nich rybaří ze břehu, jiní jsou v lodích. Na jednom z ostrůvků je velká palma a jsou zde zobrazeni i plavci¹⁸³. Na druhé straně misky je chrám se sloupovím a sedmnáct malých budov také se sloupovím. Dále byla objevena malba se stejným námětem pocházející z Říma a je

¹⁸¹ Autor ukazuje na konkrétní místo s masou ohně na obraze.

¹⁸² Viz příloha VIII.

¹⁸³ Viz příloha IX.

datována po roce 300 n. l. Jak je z našeho příkladu vidět, tento námět se ve výtvarném umění opakoval po několik generací. Umělci v novodobém malířství rovněž hledali inspiraci ve starověkém výtvarném umění a literatuře, přinejmenším Tizian byl zjevně inspirován přímo Filostratovými popisy¹⁸⁴.

7. 2. Možný vliv na některé novodobé evropské malíře

Pro tragédie a malby s historickými náměty byly malířům inspirací části epických děl, pro zobrazování výjevů z chudého života těžili například holandští mistři z komedií, frašky zase byly skvělou inspirací pro karikatury¹⁸⁵.

V době renesance ještě nebyly objeveny fresky z Pompejí a Herkulanea¹⁸⁶ a vázy řeckého původu byly ještě v 18. století považovány za etruské¹⁸⁷. Proto renesanční umělci čerpali svoji inspiraci z řeckého sochařství nebo literatury¹⁸⁸. Velmi cenným zdrojem pro ně tedy byla právě díla starověkých autorů zaměřená na popisy uměleckých děl. Renesance přijímala Filostratovo dílo jako přesné popisy opravdových obrazů¹⁸⁹.

Asi v roce 1516 namaloval Tizian obraz reprodukcí ztracenou (fiktivní) malbu s tématem Erótů¹⁹⁰, dnes je jeho dílo vystaveno v galerii Prado v Madridu¹⁹¹. Inspirován homérskými hymny pak po r. 1530 namaloval obraz „Venuše vynořující se z mořských vln“,

¹⁸⁴ Spencer (1960: 180)

¹⁸⁵ Spencer (1960: 174)

¹⁸⁶ V r. 1605 byla v Římě u Gallienova oblouku na Esquilinu objevena starověká freska. Až do poloviny 18. stol. byla prvním a jediným dokladem starověkého malířství. Jednalo se o část výzdoby interiéru jedné z římských vil, na které je vyobrazena svatební scéna. Freska je známá pod názvem *Nozze Aldobrandini* podle svého prvního majitele kardinála Cintia Aldobrandini. Dílo pochází z doby Augustovy. Scénu, která je na něm zobrazena můžeme v literatuře nalézt v díle Catullově nebo Statiově, viz Spencer (1960: 183). Malbu podrobně studovali Pietro da Cortona, Rubens a Poussin.

¹⁸⁷ Spencer (1960: 177)

¹⁸⁸ *Littera scripta manet.*

¹⁸⁹ Spencer (1960: 180)

¹⁹⁰ *Eikones*, I, 6

¹⁹¹ Viz příloha X.

ve kterém vzdal poctu Apellovu obrazu „Afrodité anadyomené“ (Afrodité vynořující se z mořských vln), který umělec namaloval obyvatelům ostrova Kou. Tento obraz byl dobře znám řeckým a římským spisovatelům¹⁹², protože jej Augustus nechal dovézt do Říma a postavit do chrámu na Foru, věnovanému Iuliovi Ceasarovi. Ještě před Tizianem byl Apellovým mistrovským dílem inspirován Botticelli, který v 80. letech 15. stol. namaloval známý obraz „Zrození Venuše“. Botticelli patřil v Římě k uměleckým kruhům, které dobře znaly Lúkiánovo dílo. Na základě jeho popisu Apellovy alegorické Pomluvy¹⁹³ Botticelli namaloval až s detailní přesností rekonstruovanou kopii Apellova obrazu¹⁹⁴. Dílo je dnes k vidění v galerii Uffizi ve Florencii. Dalšími umělci, kteří se o totéž pokusili, byli Mantegna, Dürer a Raffael.

Co se týče popisů obrazů s mytologickými náměty, které jsem překládala, všechny byly častými motivy u malířů z období renesance i pozdějších období. Baccio Bianco namaloval „Faëthontův pád“ jako stropní malbu ve Valdštejnském paláci v Praze v letech 1625-1630. V Louvru najdeme stejnojmenný akvarel Gustava Moreaua z roku 1878. Ariadné bývá často zobrazována spící a v Dionýsově společnosti, jako je tomu na Tizianově obraze „Bacchus a Ariadna“, který dnes patří do sbírek v Louvru. Pásifaé nebyla v novodobém malířství zobrazována tolik, jako předchozí náměty, přesto máme dochovaný známý obraz Gustava Moreaua „Pásifaé“ z r. 1890. Bakchantky byly oblíbeným tématem maleb na řeckých vázách a zůstaly oblíbeným námětem dodnes. André Lhote namaloval ve 20. století obraz nazvaný „Rozpustilý výlet“, za zmínku rovněž stojí Rodinovo sochařské dílo „Bakchantky“ (19. stol.). Příběh o Midovi máme zachycený na Poussinově obraze „Midas“ z období okolo r. 1630. Narkissa

¹⁹² Jeho popis nalezneme např. u Plinia, *Nat. hist.* 35, 79.

¹⁹³ Popis představující pomluvu je základem Lúkiánovy deklamace *Περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολή* (*O tom, že se nemá lehce uvěřit pomluvě*), přel. Fr. Machala, in: *Sen neboli Lukianův život a jiné spisy*, Praha 1936.

¹⁹⁴ Spencer (1960: 182)

shlížejícího se v prameni na svých obrazech zpodobnili Tintoretto (16. stol.) a Caravaggio (17. stol.). Perseus osvobozující Andromedu byl oblíbeným námětem renesančních umělců (Tizian, Coypel). Stejný námět byl velmi oblíbený i v Čechách - Vojtěch Hynais namaloval kolem r. 1880 obraz „Perseus osvobozující Andromedu“ a Antonín Procházka namaloval v r. 1940 obraz „Perseus a Andromeda“. Téma Filostratova vlivu na novodobé malířství však není zcela probádané a nelze dokázat, že umělci čerpali inspiraci z Filostratových popisů. Podle Spencera však byl Tizianův obraz „Venušina slavnost“¹⁹⁵ inspirován Filostratovým popisem obrazu s Eróty (I, 6)¹⁹⁶.

K námětům o Hippolytově smrti, Kassandřině smrti a o Antigoně pohřbívající Polyneika nejsou v dnešní době doložena žádná významná výtvarná zpracování v podobě maleb.

8. ZÁVĚR

Z dostupné literatury vyplývá, že badatelé zastávali přibližně až do poloviny 20. století názor, že autorem díla *Εἰκόνες* je Flavios Filostratos (Filostratos II.). Ve druhé polovině 20. století se badatelé přiklonili k názoru, že autorem mohl být Filostratos III. (Lémnios), protože však neuvedli pádné důkazy, přikláním se k původnímu tvrzení. Co se týče otázky, zda byla neapolská galerie fikcí, se badatelé shodují, že galerie neexistovala. Ovšem Lehmann-Hartleben publikoval v roce 1941 teorii, s níž souhlasím a jež velmi pravděpodobně dokazuje, že ona „galerie“ mohla ve skutečnosti opravdu existovat. Rozmístění obrazů v místnostech odpovídá sledu Filostratových popisů, pokud budeme brát v úvahu fakt, že Filostratos popsal vždy jednu celou zeď místnosti a teprve pak se s posluchači přesunul k další. Stejným způsobem si i v dnešní době prohlížíme obrazy v galeriích. Po prostudování architektury Říma, Pompejí, sousedního Herkulanea

¹⁹⁵ Užívaný název obrazu v češtině, Spencer jej uvádí pod názvem „The Garden of the Loves“.

¹⁹⁶ Spencer (1960: 180)

a Oplontidy z období 1. až 3. stol. n. l., považují za přijatelné rozdělení obrazů do pěti místností, protože to odpovídá počtu *triclinií* v domech movitější skupiny obyvatel Itálie tehdejší doby. Také zdůvodnění existence popisů zátiší na konci každé knihy je pravděpodobné. Abychom však opravdu mohli dokázat, že Filostratos své dílo napsal na základě obrazové předlohy, bylo by třeba podrobně prozkoumat malířská díla té doby. Nepříliš přesvědčivé je však Goethovo rozdělení popisů do devíti skupin, protože některé z nich svým kategoriím nevyhovují.

Z Filostratových popisů je patrné, že se řídil základními pravidly antických rétorů ustanovenými pro ekfrazi. Jeho popisy jsou jasné a srozumitelné, nacházíme v nich velké množství interpretací, nejsou tedy pouhými „popisy“ obrazů, řečnické otázky jim dodávají živosti. Autor ovšem předpokládá určitou úroveň všeobecných znalostí čtenáře (např. mytologie, geografie a politiky), bez které se při četbě popisů neobejdeme¹⁹⁷. Například v popisu Ariadnina obrazu (I, 15) Filostratos neuvádí její pomoc Théseovi, v Bakchantkách (I, 18) máme na samém konci popisu zmínku o Harmonii a Kadmovi, ovšem bez vysvětlení kontextu. V závěru popisu Midova obrazu (I, 22) autor neuvádí příčinu Midových oslích uší, při popisu Perseova boje (I, 29) nacházíme (opět bez vysvětlení) zmínku o Gorgonině hlavě a při popisu Antigonina obrazu (II, 29) zase nenalezneme zmínku o příčinách bratrského boje Eteokla s Polyneikem. Z popisů je dále patrné, že Filostratovým záměrem nebylo popsat um malířů, velmi zřídka se totiž zmiňuje o technice malby. Ve vybraných popisech je to pouze při popisu měsíčního svitu (II, 29) a včely usedající na obraz (I, 23). U popisu obrazu Rhodogýné¹⁹⁸ (II, 5,25) je vidět, že přejatí orientální hrdinové

¹⁹⁷ Jak víme z Platónovy *Ústavy* (377 a-c), mýty vyprávěly chůvy a matky už malým dětem a sám Filostratos na vyprávění chůvy odkazuje v popisu o Ariadně (I, 15).

¹⁹⁸ Pravděpodobně perská královna, která se při mytí svých vlasů dozvěděla, že propuklo povstání proti královskému rodu. Rychle si svázala vlasy a přísahala, že si je neumyje do té doby, než povstalec přemůže. Ihned skočila na koně a odjela do bitvy.

jsou helénizováni – „...κᾶν παρακοῦσαι βουλευθῶμεν, τάχα ἑλληνιεῖ“ (...kdybychom ji chtěli poslouchat, asi by mluvila řecky).

Filostratos vyvinul literární žánr, který se velmi dobře hodí pro popis výtvarného umění, jakési „slovní malířství“. Bylo to tím snadnější, že řecké sloveso *γράφω* znamená „psát“ i „malovat“. Věřil, že když se člověk naučí ocenit techniku výrazu ve výtvarném umění, ovládne médium jazyka¹⁹⁹. Jeho popisy obrazů jsou pro nás neobvyklým a velmi cenným zdrojem informací o malířství z období 2. až 3. stol. n. l. Je pravda, že poezie má jednu výhodu oproti malbám, protože se nám dodnes dochovaly příklady řecké a latinské poezie, zatímco z obrazů od starověkých malířů, kterými byli Apellés, Protogenés, Parrhasius, Zeuxis a další, se nedochovalo nic²⁰⁰. Proto z jeho díla a podobných děl, které se zabývaly popisy výtvarných děl, vycházeli především umělci v období renesance, kteří ještě neměli k dispozici fresky z Pompejí (Tizian, Botticelli, Poussin aj.). Ovšem i novodobé malířství pokračovalo ve snaze rekonstruovat, a tím do určité míry modernímu člověku přiblížit, nedochovaná díla starověkých malířů (Moreau, Hynais aj.). Filostratovo dílo *Εἰκόνες* je pro nás cenným dílem o starověkém malířství. Myslím si, že jeho celý překlad do českého jazyka by byl přínosem především pro studenty dějin umění a klasické archeologie.

¹⁹⁹ Beall (1993: 356)

²⁰⁰ Spencer (1960: 186)

RÉSUMÉ V ČESKÉM A ANGLICKÉM JAZYCE

Slovo a obraz: popisy obrazů Filostratem starším

Práce se zabývá různými teoriemi o autorství díla *Εἰκόνες* (*Obrazy*) a sleduje, jakým směrem se v dnešní době bádání ubírá. Dnes se objevuje názor, že autorem díla je Filostratos III. (Lémnios). Přidržuji se původního určení autorství. Dalším cílem práce je sledovat, zda mohly mít Filostratovy popisy obrazů základ v galerii, jež skutečně existovala, nebo byla neapolská galerie pouhou fikcí a popisy obrazů *progymnasmaty* zkušeného sofisty. Ačkoliv jím Filostratos bezesporu byl, dospěla jsem k názoru, že je reálná teorie, která tvrdí, že jeho dílo bylo založeno na skutečných obrazech. Druhá část práce je věnována teoretickému pojetí ekfráze u antických rétorů v 1. až 5. století n. l. a jejímu uplatnění v některých antických literárních žánrech a konkrétních popisech. Závěr práce patří překladům deseti vybraných popisů obrazů z díla *Εἰκόνες* a možnému vlivu Filostratova díla na některé novodobé evropské malíře.

Klíčová slova: ekfráze, Filostratos, *Εἰκόνες*, antičtí rétoři 1. - 5. stol. n. l., řecký román, Filostratos a novodobé malířství.

Word and Image: Descriptions of Images by Philostratus the Elder

The thesis deals with different theories on authorship of the work *Εἰκόνες* (*Images*). It also pursues the way in which contemporary research proceeds. It appears that the present opinion is that the author of the work is Philostratus III. (the Lemnian). I however refer to the original assignment of the authorship. Its other goal is to observe whether Philostratus' descriptions could have been based on pictures in the real gallery or whether the Neapolitan gallery was only fiction and the descriptions were a mere creation of an experienced sophist. However, my conclusion is that the theory stating that his work is

based on real pictures is probable. The second part of the thesis is dedicated to a theory of ekphrasis by ancient rhetoricians from the 1st to 5th century A. D. and its use in some of the ancient literary genres and in particular descriptions. The end of the thesis belongs to the translations of ten chosen descriptions of pictures from the work of *Eikónes* and the possible influence of Philostratus' work on a number of modern European painters.

Keywords: ekphrasis, Philostratus, *Eikónes*, ancient rhetoricians of the 1st to the 5th century A. D., Greek novel, Philostratus and modern painting.

SEZNAM ZKRATEK DĚL, ČASOPISŮ A SBORNÍKŮ

<i>AB</i>	The Art Bulletin
<i>AC</i>	L'Antiquité Classique
<i>AJA</i>	American Journal of Archeology
<i>AJPh</i>	The American Journal of Philology
<i>AW</i>	Antike Welt
<i>BJA</i>	British Journal of Aesthetic
<i>CJ</i>	The Classical Journal
<i>CPh</i>	Classical Philology
<i>CQ</i>	Classical Quarterly
<i>Eirene</i>	Eirene: Studia Graeca et Latina
<i>Ep.</i>	Epistulae
<i>Hermes</i>	Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie
<i>HJS</i>	The Journal of Hellenic Studies
<i>Il.</i>	Ílias
<i>JRS</i>	The Journal of Roman Studies
<i>JWI</i>	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
<i>MPh</i>	Modern Philology
<i>Nat. hist.</i>	Naturalis historia
<i>NLH</i>	New Literary History
<i>Od.</i>	Odysseia
<i>Pallas</i>	Pallas: Revue d'études antiques
<i>Mnemosyne</i>	Mnemosyne: Bibliotheca Classica Batava
<i>Philologus</i>	Philologus: Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption
<i>Ph&Rh</i>	Philosophy & Rhetoric
<i>PWRE</i>	Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft
<i>TAPhA</i>	Transactions and Proceedings of the American Philological Association
<i>Vit. Apoll.</i>	Vita Apollonii

<i>Vit. soph.</i>	Vitae sophistarum
<i>W&I</i>	Word & Image
<i>YCS</i>	Yale Classical Studies
<i>YFS</i>	Yale French Studies
<i>ZK</i>	Zeitschrift für Kunstgeschichte

BIBLIOGRAFIE

1. Primární prameny

Filostrato, *Immagini*, introduzione di Franco Fanizza, traduzione e note di Gianni Schilardi, testo greco a fronte, Argo, Lecce 1997

Philostrati minoris Images et Callistrati Descriptiones, rec. C. Schenkl a Aemilius Reisch, Teubner, Lipsko 1902

Philostratus the Elder, *Images*, Philostratus the Younger, *Images*, Callistratus, *Descriptions*, with an English Translation by Arthur Fairbanks, The Loeb Classical Library, William Heinemann Ltd, London 1931

2. Sekundární prameny

Αγαπητός, Π. (επ.), *Εικόν και Λόγος. Εξι Βυζαντινές περιγραφές έργων τέχνης*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2006

Angehrn, E., „Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung“, Boehm, G., Pfothenhauer, H. (Hrsg.), in: *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München 1995¹, str. 59-74

Alpers, S., „Narrate and Describe? A Problem in Realistic Representation“, *NLH*, Vol. 8, No. 1 (Autumn, 1976), str. 16-42

Avotins, I., „The Date of the Recipient of the Vitae Sophistarum“, *Hermes*, Vol. 106 (1978), str. 242

—, „The Year of Birth of The Lemnian Philostratus“, *AC*, Vol. 47, No. 2 (1978), str. 538-539

Baldassare, I., Pontrandolbo, A., Rouveret, A., Salvadori, M., *Römische Malerei*, Du Mont, Mailand 2002

Bartoňková, D., „Prosimetrum, the Mixed Style in Ancient Literature“, *Eirene*, Vol. 15 (1976), str. 65-92

Beall, S. M., „Word-Painting in the „Images“ of the Elder Philostratus“, *Hermes*, Vol. 121 (1993), str. 350-363

Beaujour, M., „Some Paradoxes of Description“, *YFS*, Vol. 61 (1980), str. 27-59

Becker, A. S., „Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and The Pseudo-Hesiodic “Shield of Herakles”, *AJPh*, Vol. 113 (1992), str. 5-24

—, „The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description”, *AJPh*, Vol. 111, No. 2 (Summer, 1990), str. 139-153

Birmelin, E., „Die Kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios”, *Philologus*, Vol. 88., No. 2 (1933), str. 149-180; No. 4 (1933), str. 394-414

Blanckenhagen, P. H. von, „Narration in Hellenistic and Roman Art”, *AJA*, 61 (1957), str. 78-83

Boehm, G., *Was ist ein Bild?*, Fink, München 2001³

—, „Bildbeschreibung, Über die Grenzen von Bild und Sprache”, in: Boehm, G., Pfotenhauer, H. (Hrsg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München 1995¹, str. 23-40

Borecký, B., Dostálová, R. a kol., *Slovník řeckých spisovatelů*, Leda, Praha 2006

Boularot-Augusta, S. a kol., *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*, z francouzského originálu *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine* přel. V. Hrubanová a kol., Ewa Edition, Praha 1983

Browning, R., „The So-Called Tzetzes Scholia on Philostratus and Andreas Darmarios”, *CQ*, New Series, Vol. 5, No. 3/4 (Jul.-Oct., 1955), str. 195-200

Bryson, N., *Das Sehen und die Malerei: die Logik des Blicks*, z anglického originálu přel. H. Jatho, Fink, München 2001

Byre, C. S., „Narration, Description, and Theme in the Shield of Achilles”, *CJ*, Vol. 88, No. 1 (Oct.-Nov., 1992), str. 33-42

Cammagio, M., „Le „Immagini” Filostratee e la Pittura Pompeiana: Il quadro di Dedalo e Pasifae”, *Historia* 4 (1930), str. 482-506

Cancik, H., Schneider, H. (Hrsg.), *Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike*, Band 9, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2000, coll. 888-894

Canfora, L., *Dějiny řecké literatury*, z italského originálu přel. kolektiv autorů pod vedením D. Bartoňkové, Koniasch Latin Press, Praha 2001

Capelli, R. (ed.), *National Archeological Museum of Naples, Vesuvian Painting*, Electa, Neapoli 2001, str. 64-77

—, „The Painted Frieze from The Esquiline and The Augustan Myth of Origins“, in: Regina, la A. (ed.), *Palazzo Massimo alle Terme*, Electa, Milano 2006, str. 51-58

Carrier, D., „Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art and History Writing“, *BJA*, Vol. 27, No. 1 (Winter, 1987), str. 20-31

Conan, M., „The Imagines of Philostratus“, *W&I*, Vol. 3, No. 2 (Apr.-Jun., 1987), str. 162-171

Curtius, E. R., *Evropská literatura a latinský středověk, z německého originálu Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* přel. J. Pelán a kol., Triáda, Praha 1998¹, str. 81, 212-222

Delbrück, A., *Antike Porträts*, München 1912

Dubel, S., „La description d'objets d'art dans les Éthiopiennes“, *Pallas*, Vol. 36 (1990), str. 100-115

Easterling, P. E., Knox, B. M. W. (ed.), *The Cambridge History of Classical Literature I., Greek Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1985¹, str. 655-658

Eck, V., *L'ekphrasis au travers des textes de Cébès de Thèbes, Lucien de Samosate et Philostrate de Lemnos: traduction et interprétation aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècle*, DESSID, Paris 2003

Elsner, J., *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995

Faber, R., „Vergil Eclogue 3.37, Theocritus 1 and Hellenistic Ekphrasis“, *AJPh*, Vol. 116, No. 3 (Autumn, 1995), str. 411-417

Fergola, L. (ed.), *Oplontis e le sue Ville*, Flavius 2004

Fowler, D. P., „Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis“, *JRS*, Vol. 81 (1991), str. 25-35

Goldhill, S. (ed.), *Being Greek under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic, and the Development of Empire*, Cambridge University Press, Cambridge 2001¹ – non vidi

Gombrich, E. H., *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960¹, str. 99-125

—, „A Classical „Rake´s Progress“, *JWI*, Vol. 15, No. 3/4 (1952), str. 254-256

Graf, F., „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: Boehm, G., Pfotenhauer, H. (Hrsg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München 1995¹, str. 143-155

Groningen, B. A. van, „General Literary Tendencies in the Second Century A. D.“, *Mnemosyne*, Vol. 18, No. 4 (1965), str. 41-56

Hayes, W. C., Jr., „An Engraved Glass Bowl in the Museo Cristiano of the Vatican Library“, *AJA*, Vol. 32, No. 1 (Jan.-Mar., 1928), str. 23-32

Hagg, T., „Bentley, Philostratus, and the German Printers“, *JHS*, Vol. 102 (1982), str. 214-216

Heffernan, J. A. W., „Ekphrasis and Representation“, *NLH*, Vol. 22 (1991), str. 297-316

—, „Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism“, *W&I*, Vol. 14 (Jul.-Sept., 1998), str. 1-15

Hekler, A., *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Hoffmann, Stuttgart 1912

Hilmer, B., „Kunstphilosophische Überlegungen zu Einer Kritik der Beschreibung“, in: Boehm, G., Pfotenhauer, H. (Hrsg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München 1995¹, str. 75-97

Householder, F. W. Jr., „ΠΑΡΩΔΙΑ“, *CPh*, Vol. 39, No. 1 (Jan., 1944), str. 1-9

Iacopi, I., *Domus Aurea*, Electa, Milan 2001

Keon, R. Mc, „Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity“, *MPh*, Vol. 34, No. 1 (Aug., 1936), str. 1-35

Kleiner, J., *Zur Geschichte und Kultur der Römer*, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin 1987

Koortbojian, M., Webb, R., „Isabella d´Este´s Philostratos“, *JWI*, Vol. 56 (1993), str. 260-267

Krieger, M., „Das Problem der Ekphrasis, Wort und Bild, Raum und Zeit – und das Literarische Werk“, in: Boehm, G., Pfothenhauer, H. (Hrsg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München 1995¹, str. 41-57

Kuttner, L. A., „Culture and History at Pompey's Museum“, *TAPhA*, Vol. 129 (1999), str. 343-373

Lagerlof, M. R., „Poussin's Use of Rhetoric in the Birth of Bacchus“, *W&I*, Vol. 10, No. 2 (1994), str. 170-189 – non vidi

Laird, A., „Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64“, *JRS*, Vol. 83 (1993), str. 18-30

Lehmann, K., „Ignorance and Search in the Villa of Mysteries (Plates IX-XII)“, *JRS*, Vol. 52 (1962), str. 62-68

—, „Kallistratos meets a Centaur“, *AJA*, Vol. 61, No. 2 (Apr., 1957), str. 123-127

Lehmann-Hartleben, K., „The Imagines of the Elder Philostratus“, *AB*, Vol. 23 (1941), str. 18-44

Lesky, A., „Bildwerk und Deutung bei Philostrat und Homer“, *Hermes*, Vol. 75 (1940), str. 38-53

—, *Geschichte der griechischen Literatur*, Francke Verlag, Bern, 1963², str. 892-894

Meyer, E., „Apollonios von Tyana und die Biographie des Philostratos“, *Hermes*, Vol. 52 (1917), str. 371-424

Michel, Ch., „Die Weisheit der Maler und Dichter in der Bildern des Älteren Philostrat“, *Hermes*, Vol. 102 (1974), str. 457-466

Mino, M. R. S. di, „Pictorial and Mosaic Decoration“, in: Regina, la A. (ed.), *Palazzo Massimo alle Terme*, Electa, Milano 2006, str. 181-206

—, „The Painted Garden of the Villa Livia at Prima Porta“, in: Regina, la A. (ed.), *Palazzo Massimo alle Terme*, Electa, Milano 2006, str. 209-213

—, „The Villa of the Farnesinx“, in: Regina, la A. (ed.), *Palazzo Massimo alle Terme*, Electa, Milano 2006, str. 215-236

—, „The Paintings from the Villa of Castel di Guido“, in: Regina, A. (ed.), *Palazzo Massimo alle Terme*, Electa, Milano 2006, str. 237-241

Moffitt, J. F., „The Palestrina Mosaic with a „Nile Scene“: Philostratus and Ekphrasis; Ptolemy and Chorographia“, *ZK*, Vol. 60, No. 2 (1997), str. 227-247

Münscher, K., „Die Philostrate“, *Philologus*, Supplement Band 10 (1907), str. 469-557

Myres, J. L., „Hesiod's „Shield of Herakles“: Its Structure and Workmanship“, *JHS*, Vol. 61 (1941), str. 17-38

Penella, R. J., „Philostratus' Letter to Julia Domna“, *Hermes*, Vol. 107, No. 2 (1979), str. 161-168

Pollit, J. J., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1986

Praz, M., *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton University Press, Princeton 1970 – non vidi

Putnam, M. C. J., *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven and London 1998

Ramage, N. H., Ramage, A., *Römische Kunst von Romulus zu Konstantin*, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln 1999, str. 73-85, 106-219, 272-281

Regina, A. la, „Illusory Walls: Livia's Villa and Garden Painting“, str. 52-72, in: Regina, A. la (ed.), *Museo Nazionale Romano*, Mondari Electa S. p. a., Milan 2005, str. 52-72

Rejano, S. M. L., *Pictura et poesis. Narración mítica, imagen y descripción iconográfica en las Imágenes de Filóstrato el Viejo*, Tesis Doctoral, Madrid 2003

Schaffer, D., „Ekphrasis and the Rhetoric of Viewing in Philostratu's Imaginary Museum“, *Ph&Rh*, Vol. 31, No. 4 (1998), str. 303-316

Schissel O. von Fleschenberg, „Die Technik des Bildensatzes“, *Philologus*, Vol. 72, No. 1 (1913), str. 83-114

Schönberger, O., „Die „Bilder“ des Philostratos“, in: Boehm, G., Pfothner, H. (Hrsg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München 1995¹, str. 157-173

Schwartz, J., „Quelques Observations sur des Romans Grecs“, *AC*, Vol. 36, No. 2 (1967), str. 536-552

Schweitzer, B., „Mimesis und Phantasia“, *Philologus*, Vol. 89, No. 3 (1934), str. 286-300

Söldner, M., „...fruchtbar im Sommer der Nil strömt voll equickender Flut...“, ägyptenrezeption im augusteischen Rom“, *AW*, Vol. 31, No. 4 (2000), str. 383-393

Solmsen, F., „Some Works of Philostratus the Elder“, *TAPhA*, Vol. 71 (1940), str. 556-572

—, s. v. *Philostratus*, *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, J. B. Metzlerscher Verlag, Stuttgart-München, XX, 1, 1941, coll. 124-177

Spencer, T. J. B., „The Imperfect Parallel betwixt Painting and Poetry“, *Greece and Rome*, 2nd Series, Vol. 7, No.2 (Oct., 1960), str. 173-186

Tonks, O. S., „Two Frescoes from Boscoreale“, *AJA*, Vol. 14, No. 3 (1910), str. 327-330

Traill, J. S., „Greek Inscriptions honoring Prytaneis“, *Hesperia*, Vol. 40 (1970), str. 1-25

Webb, R., „Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre“, *W&I*, Vol. 15, No. 1 (Jan.-Mar. 1999), str. 7-18

Webster, T. B. L., *Hellenistic Poetry and Art*, London 1964¹, str. 8-38

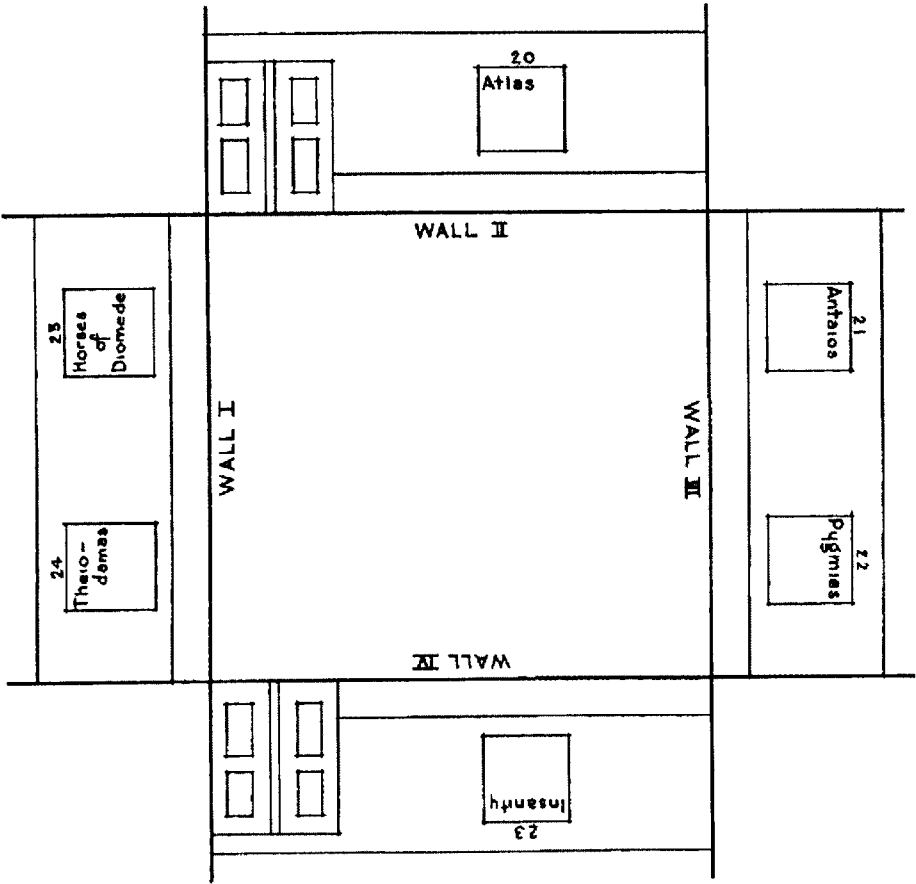
Willamowitz – Möllendorf, U. von, „Asianus und Atticismus“, *Hermes*, Vol. 35, No. 1 (1900), str. 1-52

Wycherley, R. E., „The Altar of Eleos“, *CQ*, New Series, Vol. 4, No. 3/4 (Jul.-Oct., 1954), str. 143-150

PŘÍLOHA I

Hérakleova místnost

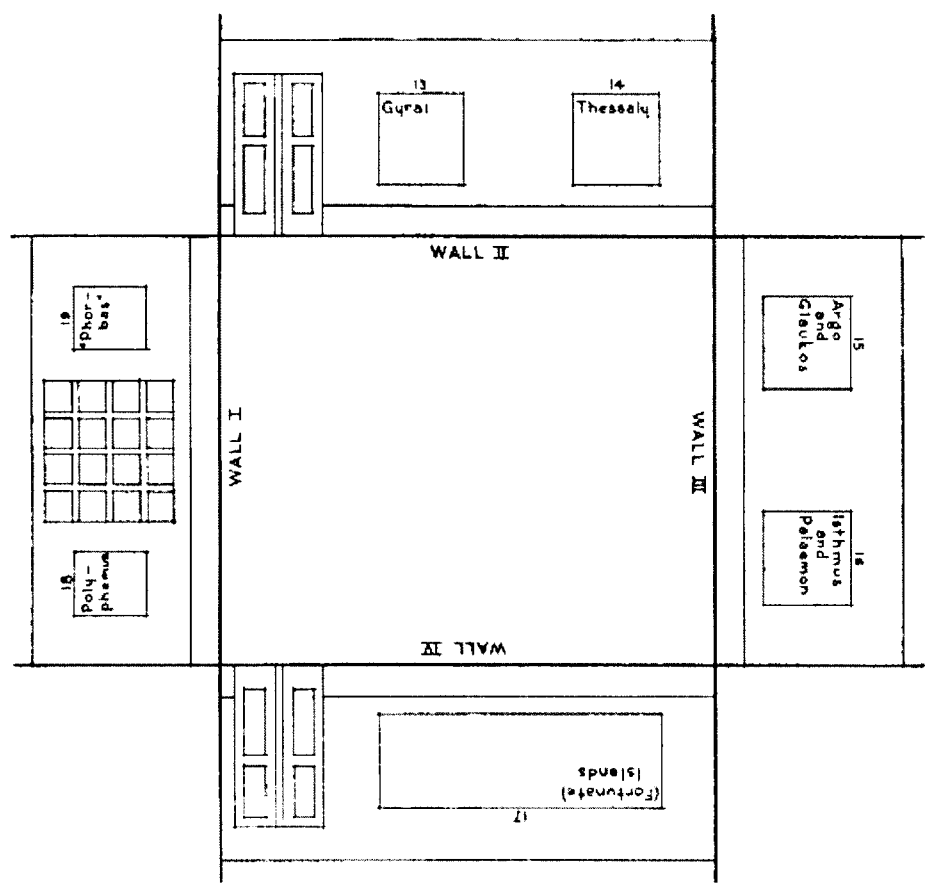
(in: Lehmann, K., „The Imagines of the Elder Philostratus“, *AB*, Vol. 23 (1941), str. 24)



PŘÍLOHA II

Místnost Prvotního světa

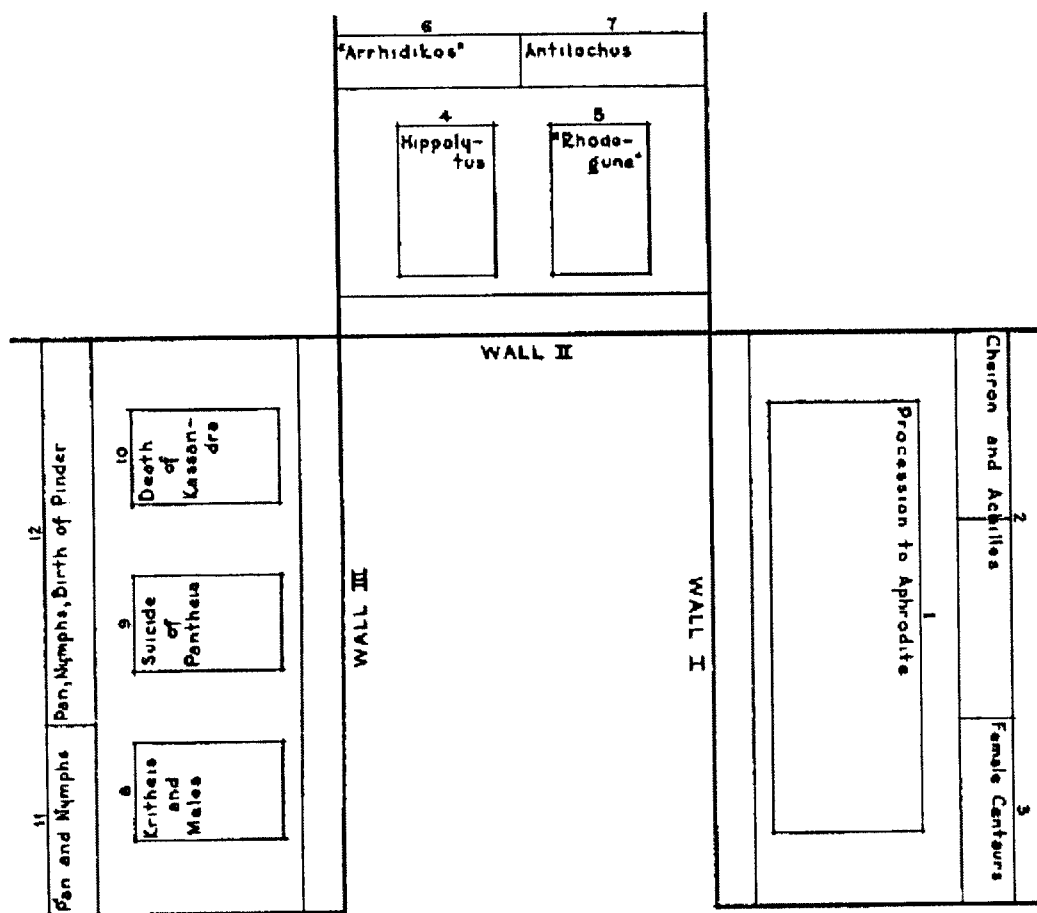
(in: Lehmann, K., „The Imagines of the Elder Philostratus“, *AB*, Vol. 23 (1941), str. 26)



PŘÍLOHA III

Afrodítina místnost

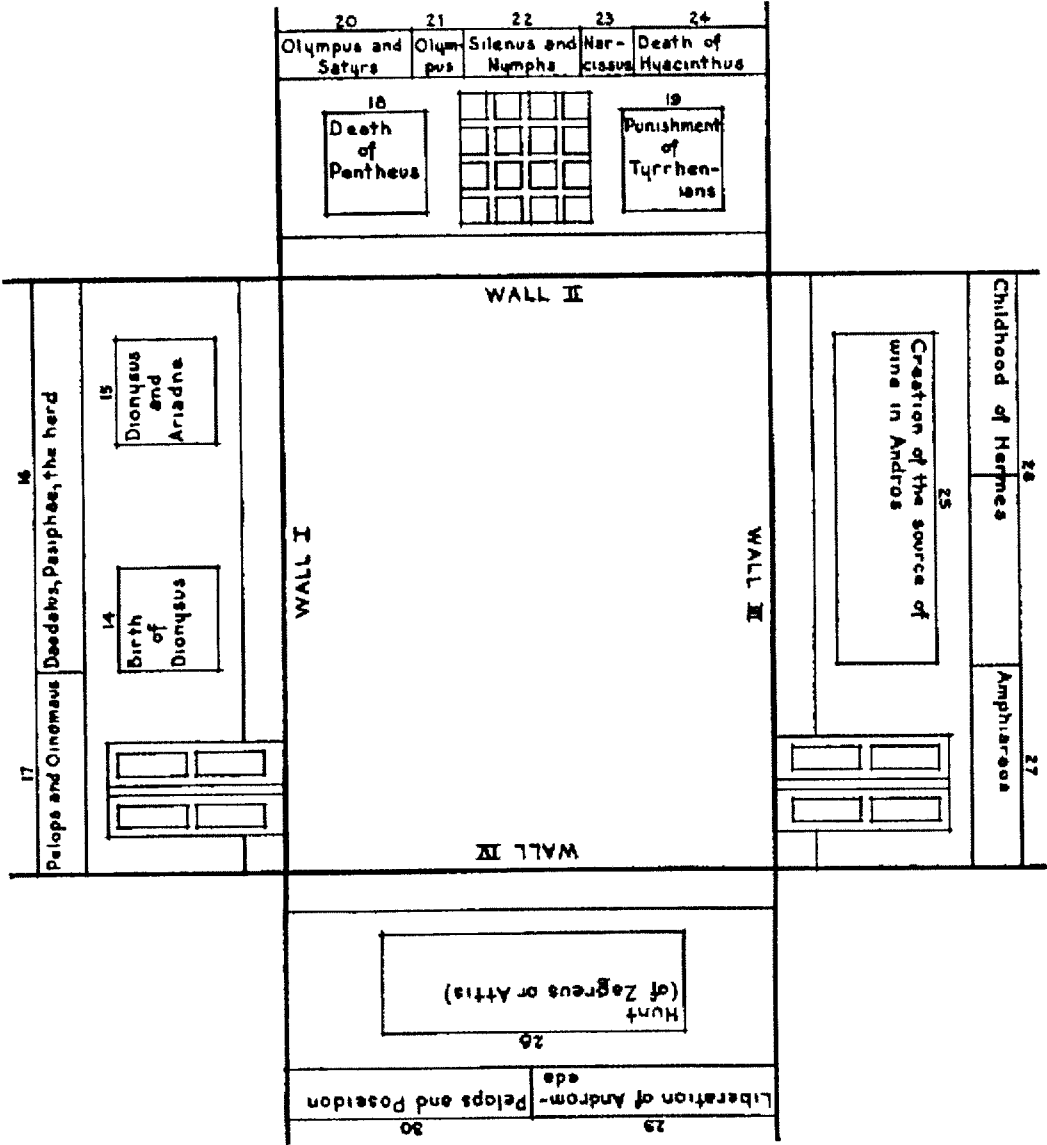
(in: Lehmann, K., „The Imagines of the Elder Philostratus“, AB, Vol. 23 (1941), str. 32)



PŘÍLOHA IV

Dionýsova místnost

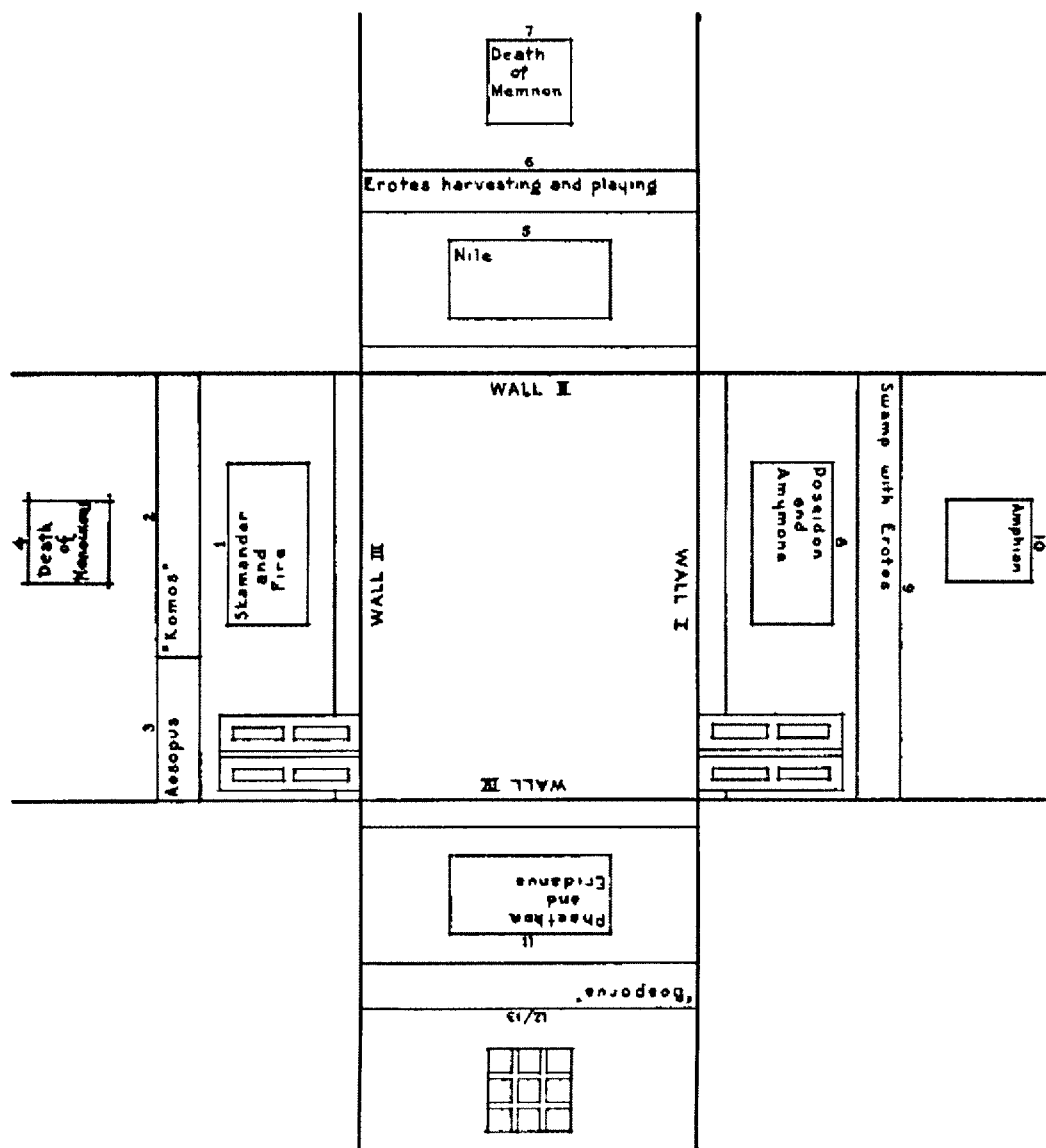
(in: Lehmann, K., „The Imagines of the Elder Philostratus“, *AB*, Vol. 23 (1941), str. 35)



PŘÍLOHA V

Místnost řek

(in: Lehmann, K., „The Imagines of the Elder Philostratus“, *AB*, Vol. 23 (1941), str. 38)



PŘÍLOHA VI

Daidalos a Pásifaé, freska z Casa dei Vettii v Pompejích

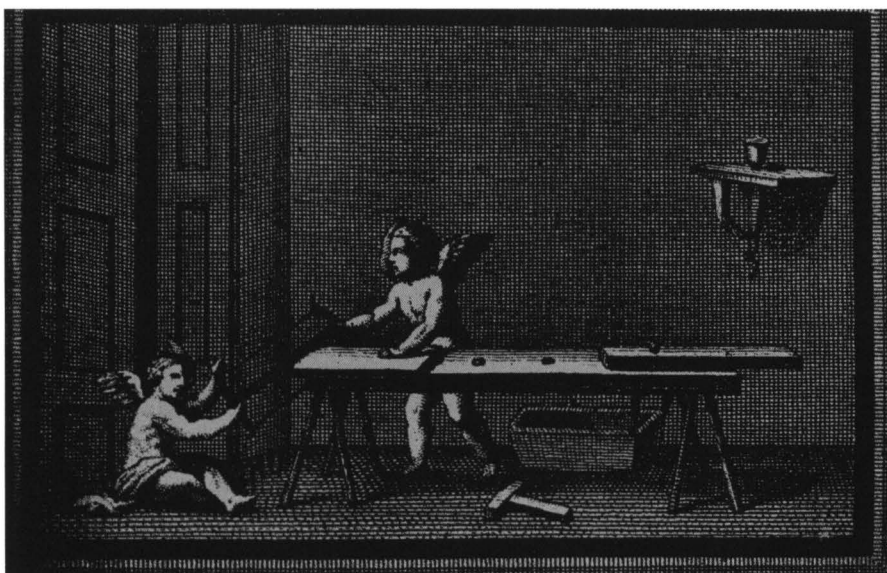
(in: Cammaggio, M., „Le „Immagini“ Filostratee e la Pittura Pompeiana: Il quadro di Dedalo e Pasifae“, *Historia* 4 (1930), str. 492)



PŘÍLOHA VII

Erótové řezající dřevo, mozaika z Museo Archeologico Nazionale v Neapoli

(in: Cammaggio, M., „Le „Immagini“ Filostratee e la Pittura Pompeiana: Il quadro di Dedalo e Pasifae“, *Historia* 4 (1930), str. 497)



PŘÍLOHA VIII

Freska z vily Albani, Řím

(in: Hayes, W. C., Jr., „An Engraved Glass Bowl in the Museo Cristiano of the Vatican Library“, *AJA*, Vol. 32, No. 1 (Jan.-Mar., 1928), str. 26)



PŘÍLOHA IX

Rytá skleněná miska, Museo Cristiano, Vatikánská knihovna v Římě

(in: Hayes, W. C., Jr., „An Engraved Glass Bowl in the Museo Cristiano of the Vatican Library“, *AJA*, Vol. 32, No. 1 (Jan.-Mar., 1928), str. 23)



PŘÍLOHA X

Tizian, Venušina slavnost²⁰¹, galerie Prado, Madrid

(in: Spencer, T. J. B., „The Imperfect Parallel betwixt Painting and Poetry“, *Greece and Rome*, 2nd Series, Vol. 7, No.2 (Oct., 1960), obr. VI a)



²⁰¹ Užívaný název obrazu v češtině, Spencer jej uvádí pod názvem „The Garden of the Loves“.